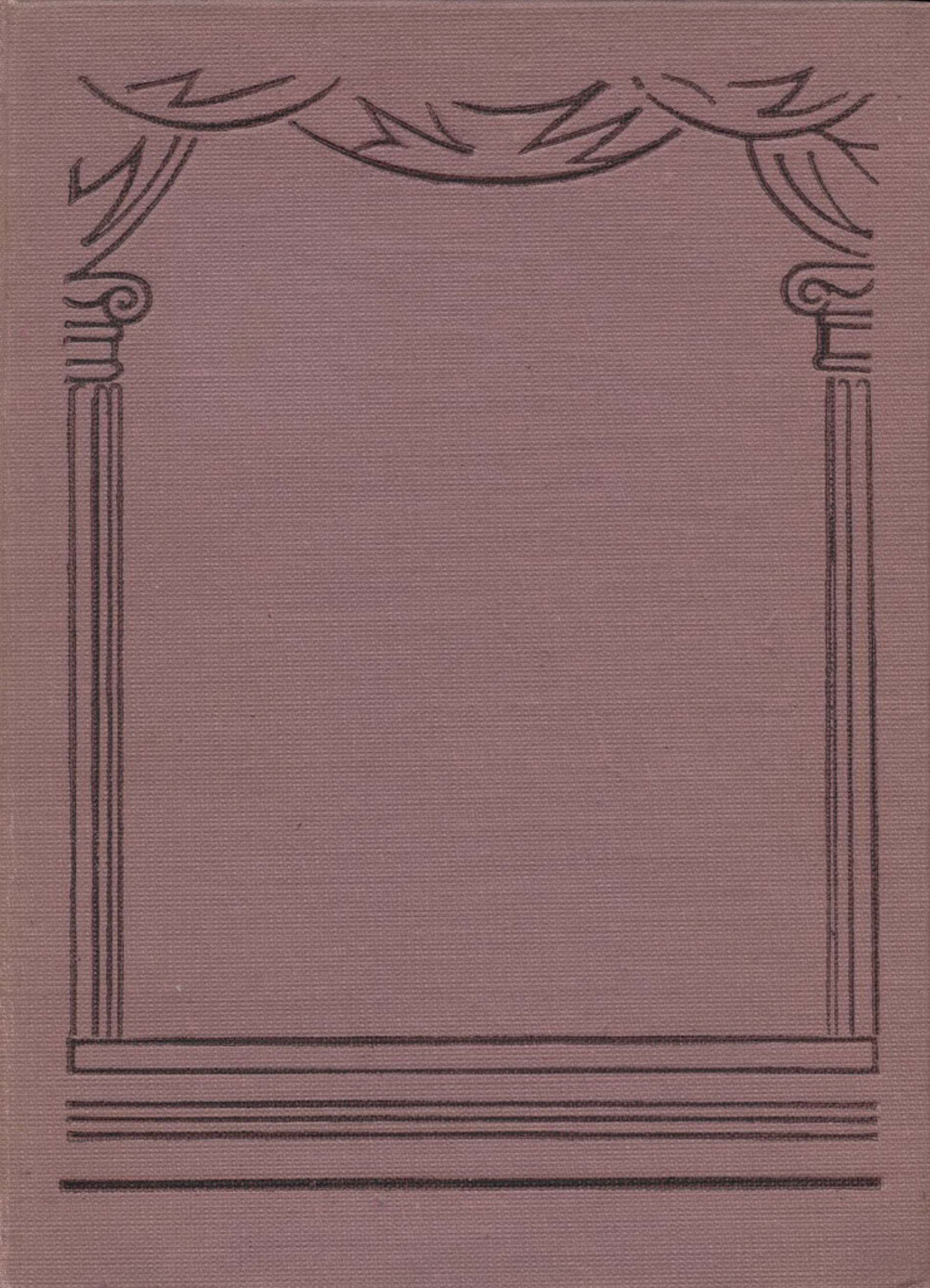



ACADEMIA

ТЕАТР

Под общей редакцией
А. К. Дживелегова

ACADEMIA
Москва—Ленинград


MM

ТАТЬЯНА ДЫННИК

КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР

★



★

ACADEMIA
1 9 3 3

Супер-обложка, титульный лист, фронтиспис и шмуцтитул—гравюры на дереве М. Маторина; переплет по рисунку его же


КРЕПОСТНОЙ
ТЕАТР
ММ.

ОТ АВТОРА

Издавна тема крепостного театра привлекала к себе внимание театроведов, но проблематика крепостного театра, взятого в его социально-художественной специфичности, не только не разрешена, но даже по-настоящему и не поставлена. Поэтому брать на себя составление исчерпывающей монографии о крепостном театре было бы чрезвычайно трудно в настоящий момент, и я сознательно ограничила себя несколькими существенными вопросами, которые я могла бы разрешить на вполне конкретном и выверенном материале. Эти вопросы — распределение крепостных театров по городам и усадьбам, хронологические рамки существования отдельных театров, типы крепостного театра и принципы их организации и хозяйственной жизни, предпринимательские тенденции владельцев ряда крепостных театров, связь крепостного театра с другими явлениями театральной жизни страны, зритель и спектакль крепостного театра. Все эти разнообразные вопросы объединяются в книге единой проблемой социально-художественной природы крепостного театра.

Проделанная мною работа позволила установить, что крепостной театр, вопреки общепринятому взгляду, скорее явление городской, а не усадебной жизни дворянства, что так называемый крепостной театр был теснейшим образом связан с театром профессиональным, образуя с ним единый театральный фронт крепостнической России, работая, таким образом, не

только на дворянство, но и на намечавшуюся русскую буржуазию.

Книга совершенно не затрогивает быта крепостных актеров; это вышло не случайно, так как именно этой теме наиболее посчастливилось в исследованиях о крепостном театре и она уже разработана с достаточной полнотой.

К сожалению, ряд других тем, имеющих для моей задачи существеннейшее значение—так, например, анализ репертуара по содержанию, выяснение тенденций крепостных владельцев при отборе пьес из европейского буржуазного репертуара,—остались неразрешенными. Проблемы эти, все значение которых я прекрасно сознаю, не могли быть разрешены мною сейчас, на ныне известном весьма скудном фактическом материале. Особенно интересным для меня представлялся вопрос о том, как репертуар буржуазной Европы приспособлялся к крепостной сцене. Но и это пришлось отложить до того момента, когда будет обнаружен хотя бы один режиссерский экземпляр пьесы, поставленной на крепостном театре.

Впрочем, отчасти все эти вопросы затронуты мною в главе о спектакле крепостного театра, и желанием хотя бы косвенно осветить их вызвано разрастание главы о борьбе театральных стилей во Франции XVIII века. Тем же косвенным путем пришлось итти и при изучении социального состава зрителей крепостного городского театра.

Сознавая все недостатки своей работы, написанной в 1931 году, я все же позволяю себе предложить ее вниманию советского читателя, ибо он найдет здесь некоторые новые точки зрения по существенным вопросам крепостного театра, обоснованные свежим, до сих пор не использованным фактическим материалом.

Т. Дынник

ПРОБЛЕМАТИКА КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

Противоречивость русской действительности прошлых веков была необычайна. Она постоянно поражала иностранцев, попадавших в «страну варваров» по дипломатическим, торговым надобностям и делам художественного и научного интереса.

Жалкая курная изба крестьянина стояла рядом с великолепнейшим помещичьим домом с белыми колоннами и раскинувшимся вокруг него прекрасным садом.

Нищета крепостного крестьянина, в лаптях и рваном зипуне, и расточительность эстетствующего барина, одетого по картинке последнего модного французского журнала, казалось, мирно уживались рядом.

Примитив и «последнее слово науки и техники» существовали бок-о-бок.

С одной стороны—подражание изысканнейшим образцам искусства Запада, с другой—непролазная «расейская» грязь и убожество.

Пропитанное французскими просветительными идеями «интеллектуальное барство» и эпи-

курейство верхушки русской знати—и в то же время невежество и безграмотность мужика.

Вольтер, с подмостков дворянского театра проповедующий веротерпимость, герои «мещанских драм», произносящие горячие тирады о добродетели, любви к человечеству и к «малым сим», а в то же время за кулисами того же театра экзекуция актеров, не угодивших барину, и слезы актрис, к своему несчастью слишком ему «угодивших».

XVIII век в России был эпохою феодального общества, когда дворянство было на верху экономической мощи, власти, когда оно упорно пробивало себе дорогу к завоеванию культурных ценностей Запада.

XVIII век в России—эпоха расцвета «дворянского режима».

«Дворянский корпус», владевший колоссальными пространствами населенной земли, обеспеченный сословными правами и преимуществами, освобожденный от тяжести обязательной военной службы, наделенный широкими полномочиями в области местного самоуправления, занимавший крупнейшие посты в центральном управлении, распоряжавшийся в вотчине, как в своем государстве, не представлял однородной массы.

Нашего особенного внимания заслуживает крупнопоместное и среднепоместное дворянство, потому что из этой среды вышли наиболее примечательные люди екатерининской и александровской эпох—писатели, ученые, профессора, музыканты и художники, и, на-

конец, ей же обязан своим зарождением и цветением театр.

Крупнопоместные дворяне, обладавшие тысячами крепостных душ, получали колоссальные доходы со своих владений и предприятий и расточительной рукою выбрасывали огромные средства на затеи художественного порядка. Вельможа, служивший при дворе или занимавший высокую административную должность в Москве или в другом крупном губернском городе, поселялся в своем городском доме, окружая себя толпою дворовых, музыкантов, артистов, художников, ремесленников и т. д. Проведя зиму в делах и в развлечениях в городе, на лето такой вельможа отправлялся в одно из своих благоустроенных имений.

В XVIII веке широко распространены были поездки русских дворян за границу. Некоторые годами жили в чужеземных странах, общаясь с людьми равного себе круга, подвергаясь воздействию более сильной культуры, а возвращаясь на родину, пересаживали эту культуру на русскую почву.

В то время на Западе, особенно во Франции, буржуазия была настолько экономически и идеологически сильна, что в свое движение вовлекала даже отдельных представителей враждебных классов. Идеологическое влияние буржуазии ощущалось не только во Франции, но и во всех странах, где только был намек на соответствующие социально-экономические отношения.

Под флагом просветительства стояли Фран-

ция, Германия, Англия, и, наконец, даже Россия делала попытку слиться с общим движением, хотя русская буржуазия тогда была в зародышевом состоянии. Существует рассказ, что Екатерина, на предложение одного из своих корреспондентов-просветителей—содействовать развитию в России третьего сословия, которое, по его искреннему убеждению, являлось наиболее жизнеспособным и здоровым, ответила, что она охотно бы сделала это, но при данных обстоятельствах осуществить такую меру в России очень трудно и даже невозможно.

Дидро уже в престарелом возрасте приезжал в Россию, чтобы свидеться с Екатериной и поближе познакомиться с нравами «страны рабов». Впрочем, его пребывание у «варваров» было обставлено с исключительной ловкстью, и приняты были все меры к тому, чтобы французский философ не прищел к нежелательным для русской правительницы обобщениям.

В то время французская аристократия, сохраняя весь внешний декорум былого великолепия, жадно раскупала книги, журналы, с захватывающим интересом ждала появления статей, бичевавших ее самое, и посещала общественные театры, где на подмостках господствовали буржуазные идеи. Французское дворянство, для которого давно миновала пора «золотого века короля-солнца», когда все было подчинено «законам разума» (конечно, разума дворянского), кинулось в поток буржуазной «чувствительности». На собственных сценах, у себя во дворцах, в павильонах, на воздушных театрах,

французские аристократы с большим увлечением и тщательностью ставили буржуазные драмы и слезливые комедии, исполняли роли, присущие им в жизни, занимались моральным самобичеванием, не подозревая, что такого рода идеологическая экзекуция может впоследствии смениться вполне реальным революционным восстанием, направленным против дворянства.

Непомерная расточительность и великолепие, жизнь, построенная на сплошном празднестве, изощреннейшие образцы изнеженного искусства, дворцы, превращенные в театры, театры, обращенные в бальные залы, быт догорающего знатного Парижа—производили должное впечатление на русских крепостников.

В то время как русские баре посещали аристократические салоны Парижа, русская интеллигенция того времени—выходцы из среднего дворянства и купечества, также попадавшие за границу, —получала доступ в философские салоны просветителей или же в среду французской интеллигенции. Мы хорошо знакомы с поездкой в Париж актера Дмитревского, где он был принят в салоне m-lle Клэрон и встречался не только с лучшими актерами, но и с представителями философской мысли, потому что Клэрон, знаменитая французская актриса, была «на дружеской ноге» со многими философами, в частности с Дидро.

Экономически и идеологически Франция была завоевана французской буржуазией значительно ранее захвата ею политических прав и узаконения их в юридических нормах; поэтому рус-

ские путешественники, возвращаясь к себе на родину, переносили на русскую почву навыки не только феодальной, но и буржуазной Европы.

Подражание и усвоение буржуазной культуры шло по многим линиям: мы знаем, как тщательно Екатерина старалась пересадить политическую теорию Монтескье на русскую почву; мы знаем, что в области ведения сельского хозяйства и промышленности многие помещики использовали опыт Западной Европы. Так, например, А. Болотов, побывавший с русскими войсками в Германии, человек, по своему времени образованный, достаточно хорошо владевший немецким языком, был зорким наблюдателем немецкой жизни. Возвратясь в Россию, он тотчас же применяет методы германской сельской мелиорации у себя в имении, сначала вызывая удивление, а потом и подражание деревенских соседей. А ведь А. Болотов в начале своей самостоятельной жизни был даже не средним, а мелкопоместным дворянином.

Крупный помещик свой заграничный опыт также осваивал в обиходе, в хозяйстве, в доме.

Чужестранные заимствования, правда, принимали иногда уродливую форму бессмысленного внешнего подражания западной культуре. Вопль Чацкого о «смеси французского с нижегородским» прозвучал как финальный аккорд, потому что еще сатирические журналы XVIII века пестрят выпадами против французомании.

Буржуазная Франция находила у нас в России своих адептов в лице екатерининской интеллигенции, вышедшей из различных слоев дво-

рянства, а также разночинства. Французская буржуазия бичевала разлагающееся дворянство в своих сатирических журналах и с театральных подмостков,—русская интеллигенция пользовалась тем же оружием. Сатирические журналы, издания Крылова, Новикова, Страхова и переведенные с французского и немецкого языка «слезливые комедии» и «буржуазные драмы» начали атаку против нашего дворянства.

«Знатным человеком почитается тот, который имеет высокий дом, герб, ливрею, богатую карету, множество без дела живущих слуг, который ведет большую игру, разоряет купцов, напивается допьяна, но токмо лучшими винами, страждет подагрою, несварением желудка и имеет позыв на еду от помощи своего доктора; чхает, плюет и берет табак с важностью и с таким видом, который обижал бы всех присутствующих. Видится с женою в одних только гостях, а с детьми встречается по нечаянности, спрашивает нередко об их имени и отчестве и забывает в лицо жену свою. Далее, по мнению здешних, знатный человек есть из числа тех смертных, к которому должно подходить не ближе десяти шагов. Когда находится он в обеде, то первый отодвиганием стула дает знать, чтобы все вставали... Любопытство его ни на что другое не простирается, как на одно то, чтоб выстраивать дачи, прорубать в рощах аллеи, поддерживать землю каменными стенами, поднимать воду на 10 вершков выше, нежели учреждено оной течь от природы, обращать конюшни в

великолепные чертоги, раззолачивать плафоны, строить ранжереи, китайские и английские домики, избушки, мостики и сады. Одним словом, знатный человек по здешнему есть все то, что не есть истинно знатно»[1].

Если бы не знать, что цитированное место из «Сатирического Вестника» относится к русскому помещику (и к тому же столичному жителю), можно было бы думать, что речь идет о французском дворянине времен регентства или Людовика XV.

Мы знаем, что французская буржуазия бичевала дворян прежде всего с моральной стороны,—провозглашаемая ею добродетель честного буржуа совсем не вязалась с испорченностью дворянских нравов. В «слезливых комедиях и драмах» подвергалась переоценке и осуждению нравственность враждебного класса. Супружеская неверность, легкомыслие и праздность отпрысков аристократических родов, исковерканные представления о честности и порядочности возмущали буржуазных идеологов. Такому же взрыву негодования отдается и издатель русского сатирического журнала, когда в своеобразной статистической таблице[2] подсчитывает, что в городе, где он живет:

«Супругов, которые удалились от жен своих. .	256
Самопроизвольно разведшихся чет	420
Супругов, в беспрестанной ссоре живущих под одною крышею	190 000

[1] «Сатирический Вестник», изд. Н. И. Страхова, М. 1790, т. II, стр. 70.

[2] Там же, стр. 4.

Супругов, которые взаимно друг друга ненавидят, под видом притворной вежливости . . .	162 000
Супругов, самопроизвольно согласившихся взаимно быть друг другу неверными	20 000
Молодых людей, которые женились ради денег	483 000
Молодых людей, женившихся для одной любви	2
Истинно счастливых супругов	9»

Если русская сатира знала и осмеивала такого рода явления, что же удивительного в том, что «Чадолюбивый отец» Дидро появился на общественной сцене русского театра? Вопросы морального порядка, разрешение их в духе французской буржуазии XVIII столетия находили живой отклик у многочисленных подписчиков сатирических журналов, которые охотно посещали русский театр, когда на его подмостках ставились «мещанские драмы».

Идеи просветителей, проникавшие к нам с Запада через философию, литературу или театр, будоражили мысль и чувства русской интеллигенции XVIII века, в лице ли блестящего представителя дворянства или разночинца, пришедшего к культуре из «низов». Но увлечение буржуазным сентиментализмом, охватившее русскую литературу и театр в XVIII веке, ни в коем случае не могло иметь места у нас в России, если бы для этого не было подходящей социально-экономической ситуации.

Страна феодализма, с господствующим классом дворянства, обеспеченным всеми сословными, политическими и экономическими преимуществами, Россия в XVIII веке превратилась в «дворянское государство». Законы 1762, 1765 и 1785 годов установили окончательную гегемо-

нию дворянства. Земли, фабрики, заводы, откупа и, наконец, право на личный труд крепостных принадлежали исключительно дворянам.

Но все прогрессирующий процесс перерастания натурального хозяйства в денежное таил в себе противоречие. Обязательный крепостной труд становился обузой, бременем, от которого дворяне стремились избавиться, заразившись предпринимательским духом. Начинался длительный процесс обуржуазивания дворянской России.

И именно в эту переходную и трудную эпоху возник крепостной театр, значение которого постепенно переросло рамки узкого домашнего развлечения. В лучших своих образцах крепостной театр являл примеры подлинного искусства,—с этой точки зрения он и должен привлекать внимание исследователя театра, так как его нельзя рассматривать только как очередную прихоть развлекающегося барина.

Дворянство держало в своих руках все виды театров: театра «недворянского», как явления общественного порядка, в России XVIII столетия не существовало. Холеная барская рука чувствовалась повсюду. Помещичий театр, с сосланными на «каторгу чувств» закрепощенными актерами, с своим поистине принудительным трудом, вся организация дворянской затеи была теснейшим образом связана с феодализмом России XVIII века.

Исследований, посвященных крепостному театру, давно привлекавшему взор историка, у нас в России количественно достаточно. И хотя

рассказов «бабушек» или «сельских священников» о сценических затеях русской усадьбы или городского дворянского дома, бесчисленных фактов эротических похождений бар со своими актрисами полны все книги по крепостному театру,—мы получаем очень скудное представление об искусстве крепостного актера, о характере его творчества, тем более об идеологии спектаклей.

Из года в год, от автора к автору передаются давно известные, отрафареченные события.

Стоит перелистать несколько книжек подряд, чтобы в каждой из них найти одни и те же цитаты, одни и те же восклицания по поводу них, одни и те же интерпретации и комментарии к ним, причем историки крепостного театра раз навсегда усвоили высокий стиль в изложении подчас очень сомнительных эпизодов из жизни русского дворянства XVIII столетия.

На простой же вопрос—сколько, наконец, было крепостных театров в России, где зародилось это явление, какие формы принимало увлечение театральным искусством помещиков,—многие из исследователей не могут дать не только исчерпывающего, но даже и приблизительного ответа.

Если русские дворяне прежде всего были помещиками, то все же конкретная историческая действительность говорит за то, что русские баре не были безоговорочно прикреплены к своему поместью, что многие из них постоянно жили в городе или регулярно приезжали туда на два-три зимних месяца.

Историк крепостного театра не может пройти мимо этого явления, так как различие городских и деревенских условий вносило разнообразие в крепостное искусство. Совершенно очевидно, что городской и усадебный театр, по самой сущности двух понятий—«города» и «деревни», не могли быть равнозначащими.

Но, вместе с тем, если крепостной театр вначале появился в помещичьей усадьбе, то каким образом впоследствии он перешел на городскую почву? Если же город был основоположником помещичьего театра, то какова была та конкретная обстановка, в которой это произошло?

Так возникает совершенно настоятельная необходимость изучить топографию театральных гнезд крепостнической России, реально представить себе карту распространенности по обширным пространствам России деревянных и каменных зданий, в которых «ломали комедь» русские актеры, отдавая на суд зрителя подневольное творчество.

Это—первое.

Период крепостничества, особой формы развития феодальных отношений, растянулся в русских условиях на целые столетия, а между тем каждый момент, каждое движение времени меняет расстановку экономических, политических, классовых и культурных сил,—следовательно, мы не можем рассматривать явление идеологического порядка, каким был крепостной театр не выяснив, на какие годы падает его расцвет и упадок, не вычертив хронологиче-

ской кривой, которую он описывает за все время своего существования.

Хронология театрального явления—тот подсобный и совершенно обязательный материал, без которого серьезное театроведческое исследование обойтись не может.

Так возникает вторая проблема—хронологической распределенности крепостного театра.

Выяснив, что помещичьи подмостки воздвигались в городском доме зажиточного дворянина в столице или где-нибудь в провинциальном центре, или, быть может, даже в маленьком и грязном уездном городишке, или же в имениях тех же помещиков, более или менее удаленных друг от друга и от города; зная, когда осуществилась идея использования сценического дарования раба, на какие годы нужно отнести расцвет и упадок крепостного искусства,—мы должны представить себе тех людей, которые художественно и технически обслуживали его, и тех людей, которые были организаторами крепостного театра.

Социальное и экономическое положение устроителей театра не было однородным; поэтому, если нам скажут, что владельцем крепостного театра, само собой разумеется, был русский дворянин, это будет не совсем точно. Обстановка крепостного театра была в действительности значительно сложнее.

Надо со всею ясностью представить себе тот круг людей, которые постоянно, так сказать «профессионально», занимались театральным искусством. В каждом крепостном театре, если

он не был хорошо или плохо организованным домашним развлечением, а представлял собою сплоченную организацию, с внутренними твердыми распорядками, с художественными, вполне определившимися запросами и навыками, был постоянный репертуар и зритель, крепкий актерский состав, технический персонал и, наконец, руководство, которое направляло идеологию театра. Нельзя попросту сказать, что, так как господствующим классом в России в изучаемую эпоху было дворянство, угнетавшее крестьян, — во главе театра XVIII столетия стояли помещики, а актерская масса сплошь состояла из подневольных «ревизских душ».

Схематичность всегда оказывается несостоятельной перед фактами конкретной действительности,—это лишний раз подтверждается историей крепостного театра, возглавляемого в большинстве случаев помещиком, но художественное руководство которого часто оказывалось совсем в других руках. В то же время и актеры, выступавшие на помещичьей сцене, действительно в массе принадлежавшие к крепостному состоянию, иногда были «вольнонаемными» актерами, которых привлекали материальные блага, расточавшиеся на театр щедрою барскою рукою.

Театральная действительность России XVIII столетия была многогранна и многообразна и отнюдь не ограничивалась театром, вошедшим в историю под названием «крепостного»: наряду с ним существовали театры общественные,—

частные и государственные, а также театр придворный, любительские дворянские и, наконец, так называемый театр народный.

Установить взаимоотношение всех этих театров, точки соприкосновения с ними крепостного театра, выяснить, кто руководил профессиональными театрами, а также их отношение к помещичьему театру как к специфическому явлению, отыскать совпадения в персональном составе руководства обоими видами театров или же, наоборот, выделить крепостной театр в особое явление, не связанное с общим театральным движением XVIII столетия,—все это можно осуществить, разрешив проблему человеческого актива, обслуживавшего помещичью сцену, выяснив персональный его состав.

А установив точки соприкосновения с другими видами сценических организаций, легко указать место, занимаемое крепостным театром на фоне театральной действительности России XVIII столетия.

Так возникает проблема персонального состава руководителей русского театра XVIII столетия в целом и взаимоотношений между профессиональным и крепостным театром.

Если во главе помещичьего театра стоял дворянин, а актерский состав его в массе набирался в принудительном порядке среди крепостных крестьян этого дворянина,—следовательно, существовали общественно-экономические условия, которые могли породить такое явление.

Мало сказать, что крепостной театр вырос на почве феодальных отношений, что все спе-

цифические особенности его взращены крепостничеством. Мы должны реально представить себе организационные формы помещичьих театральных забав, приняв во внимание экономические предпосылки помещичьей России. Разнообразие эксплоатации крестьянства было очень велико в крепостнической России,—ориентировка в данном вопросе могла бы осветить темные стороны актерского труда помещичьих театров.

Дворянская театральная затея в некоторых случаях носила коммерческий характер,—утверждать это у нас есть достаточно оснований,—поэтому знание условий, породивших такое явление, нам совершенно необходимо.

Учтя экономическую основу, на которой строился помещичий театр, можно более конкретно выяснить вопрос о самой организации крепостного театра, тех реальных форм, в которые вылилось увлечение дворянства сценическим искусством. Определив местоположение крепостного театра, в городе или в имении, мы можем с большей наглядностью представить себе условия городской или усадебной действительности русского помещика, в которых создавался театр, понять, какая цель руководила устроителем развлечения, смотрел ли он на театр как на забаву или придавал ему большой общественный смысл, а также установить, в какой материальной и моральной обстановке протекала работа актера.

Разрешение вопроса об организации крепостного театра и его типологии сможет, я думаю, осветить эти и ряд других проблем.

Но недостаточно знать, что крепостной театр был таким или другим образом устроен, что у него был такой-то актер и что на таких-то материальных основаниях создавалось его искусство, потому что театр силен своей идеологической классовой направленностью.

Только когда на подмостках появляются живые актеры, произносящие текст, данный им драматургом, когда перед зрителем все элементы спектакля развертывают драматическое действие, приходя во взаимодействие друг с другом, имея перед собою единственную цель—донести до публики комплекс идей, заложенных в драматическом представлении,—только тогда театр становится на путь выработки своего собственного стиля.

Словесный текст—в основе, актер—как главное действующее лицо в творческом процессе, режиссер, художник, музыкант—как компоненты спектакля. Исходя из этого, при изучении природы крепостного театра недостаточно сослаться на все организационные, бытовые, хронологические, топографические признаки его,—прежде всего надо знать тот драматургический материал, который претворялся на помещичьих подмостках. А между тем история крепостного театра меньше всего обладает сведениями в этой области, потому что до нас дошли только отрывочные воспоминания об отдельных постановках, несколько списков пьес, прошедших на двух-трех театрах.

Так возникает новая проблема—репертуара дворянских сцен—и, в частности, проблема

западноевропейских влияний на этот репертуар.

Где бы крепостной театр ни устраивался: в усадьбе, в городском доме или на какой-нибудь ярмарке,—всюду у него был свой зритель, своя «публика», которая подвергалась «обработке» мерами художественного воздействия и, в свою очередь, диктовала требования актеру и руководящему персоналу театра. Таким образом, нам следует выяснить социальный состав зрителя крепостного театра.

И, наконец, последняя задача—показать художественное преломление всей пестроты, многосложности, разнообразия и противоречивости русской действительности в спектакле и в актерском творчестве XVIII века. Все эти проблемы сводятся в конечном счете к главной задаче—выяснения исторической роли крепостного театра в классовой борьбе феодальной России.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ГНЕЗДА
КРЕПОСТНОЙ РОССИИ

Крепостные театры в эпоху своего расцвета раскинулись по бесконечным пространствам России. Куда бы ни обращался взор театроведа: в богатое ли поместье вотчинника, в городской ли дом какого-либо магната, или в подмосковную его усадьбу, или, наконец, в имение среднего достатка помещика в далекой глуши,— всюду он наталкивался на крепостной театр.

Если поверить на слово прежним историкам крепостного театра, надо было бы думать, что любовь к сценическим забавам стихийно охватила «благородный корпус российского дворянства».

Могло бы показаться, что не было уголка в России XVIII столетия, где бы пышным цветом не распустилось помещичье искусство.

До сих пор не было сделано хотя бы попытки подсчитать количество крепостных театров в XVIII и XIX столетиях, а между тем даже приблизительная цифра их могла бы послужить основанием для ряда выводов социологического порядка.

Выяснение местоположения крепостных театров должно помочь исследователю вскрыть их сущность как идеологического оружия господствовавшего класса.

Настоящая работа по изучению топографического и хронологического распределения помещичьих театров шла параллельно выяснению их репертуара.

Официальных списков крепостных сцен в XVIII и XIX столетиях (за исключением приводимых Н. Бочаровым[1] полуофициальных данных о переписи, произведенной в Москве в 1797 году и охватившей 15 дворянских театров)—нет.

Пришлось, используя существующую мемуарную литературу, кропотливо собирать сведения об отдельных сценических затеях и организациях русского дворянства.

В результате работы можно, с большей или меньшей уверенностью, говорить о существовании во второй половине XVIII и в начале XIX столетий 173 крепостных театров, из них местонахождение 18 театров, о которых упоминают современники, осталось неустановленным.

Нижеприводимая топографическая таблица, составленная на основании изучения мемуарных материалов по истории крепостных театров, не является, к сожалению, исчерпывающей. Помимо возможных пропусков, воспоминания о многих театрах, не зафиксированные своевре-

---

[1] Н. Бочаров, Москва и москвичи, в. 1, М. 1881.

менно в мемуарах или исследованиях, до нас, естественно, не дошли. О существовании многих театров не подозревали и современники: отдаленность усадебного театра от городского центра или замкнутый образ жизни владельца театра превращали театральную затею в интимное развлечение.

А между тем крепостной театр оказал значительное влияние на тогдашнюю театральную действительность и был теснее связан с нею, чем это представляется с первого взгляда. Установление местонахождения дворянских театральных гнезд и их исследование дают в этом отношении богатый материал.

Театры, существование которых мне удалось установить, распределены в составленных мною таблицах по рубрикам: «По губерниям» и «По городам».

Иными словами, я различаю театры «усадебные» и театры «городские».

Помещичьи театры принимали самые разнообразные организационные формы. «Интимные» театры, территориально замыкавшиеся поместьем владельца, кругом малочисленных или многочисленных соседей-помещиков, существовали наряду с крепостными театрами большого общественного значения.

Истоки крепостного театра в большинстве случаев уходят в помещичью усадьбу. Но за время своего существования он претерпел такую эволюцию, что прикреплять его исключительно к поместью было бы по меньшей мере неосторожно.

Вот почему театры различаются мною по принадлежности их к городскому или усадебному типу[1].

Кроме указанных в таблицах, были театры у целого ряда лиц: у помещика и помещицы Б.... (по воспоминаниям де-Пассенанса), у Жеребцова, у Измайлова, у Офросимова, у Киселева, у Орлова (в с. Отрада), у помещика в Сарове, у Разумовского, у Райковича, у графа Скавронского, у Соллогуба, у Строганова, у Тепловой, у Цевловского (в с. Погорелое), у Хлюстиной, у Д. И. Ш. (по воспоминаниям кн. Шаликова), у Ермолова, у Татищева в Симбирской губ., наконец у какого-то «рязанского помещика». Местоположение многих этих театров неизвестно, и часто сведения о них ограничиваются только упоминанием фамилии владельца.

Многочисленные и многоречивые рассказы мемуаристов и историков о колоссальной распространенности крепостных театров при ближайшем рассмотрении дали не столь уж грандиозную цифру.

За два века (с конца XVIII до 40-х годов XIX столетия) мы насчитали 173 крепостных театра.

Правда, обо многих театрах современники ничего не написали. Следовательно, эти театры ушли из поля нашего внимания.

Если же взглянуть на эту цифру глазами театроведа, то, учитывая многие показатели, можно считать, что она значительно преувели-

[1] См. Таблицы

чена. Не все, что в обиходе слывет «театром», может служить предметом исследования искусствоведа. Доморощенные развлечения мелкопоместных дворян, убогие и нехудожественные, ничего общего не имели с театральным искусством. Нашему рассмотрению могут подлежать только те крепостные театры—будь они «интимными» или общественными,—которые носили постоянный характер, устраивали регулярные спектакли, имели определенный актерский и технический состав, руководителя или режиссера, наконец свой репертуар, своего зрителя и свой стиль.

Каждый исследователь крепостной сцены неизбежно задается вопросом: где нужно искать средоточия помещичьих театров—в городе или в усадьбе?

Если отбросить те 18 театров, местонахождение которых осталось невыясненным, то оказывается, что из общего числа 155 театров 52 театра приходятся на усадьбы в 23 губ., 103 же театра относятся к городскому типу крепостных театров.

Таким образом мы приходим к выводу, что главная масса помещичьих театров падает на города, а не на усадьбы,—вывод, разрушающий распространенный взгляд на крепостной театр как на «усадебное искусство».

Но если крепостные театры связаны тесными узами с городской жизнью дворянства, то в каком взаимоотношении находятся городские театры, столичные и провинциальные? В равной ли мере увлекались театральным искусством в

Москве и Петербурге и в губернских и уездных городах России?

Оказывается, что из 103 городских театров 53 приходятся на Москву, 27 на Петербург и только 23 на все остальные города.

В распределении крепостных «усадебных» театров Московская губерния тоже стоит на первом месте: из общего числа 52 «усадебных» театров 10 театров приходятся на «подмосковные».

В общей сложности, на Москву и на Московскую губернию падает 63 крепостных театра, т. е. больше одной трети общего числа помещичьих сцен в России.

На втором месте, после Московской губернии, стоит Петербург. Не провинциальный город или отдельная усадьба, но Москва, а в начале XIX столетия и Петербург являются рассадниками, питомниками крепостного искусства.

Увлечение крепостным искусством идет из центра, из Москвы, и захватывает всю центральную часть России.

Чем дальше от Москвы, тем слабее связь с главной артерией, тем меньше людей, несущих культуру, тем меньше материальных и духовных ресурсов, тем меньше театров.

Несколько особняком стоят Петербург и Петербургская губерния. «Северная столица», город бюрократической аристократии, соблазнилась доморощенным искусством значительно позднее, чем Москва. Только в начале XIX столетия появились у петербургской чиновничьей знати домашние театры. Правда, число их сразу

приняло внушительные размеры и превзошло общую цифру провинциальных театров.

Степень распространенности помещичьих городских и усадебных театров по различным губерниям довольно равномерна:

Московская губерния	63	театра
Петербургская »	30	»
Пензенская »	8	»
Курская »	6	»
Нижегородская »	6	»
Орловская »	7	»
Тамбовская »	3	»
Калужская »	3	»
Костромская »	3	»
Владимирская »	4	»
Воронежская »	2	»
Казанская »	2	»
Смоленская »	3	»
Полтавская »	3	»
Ярославская »	2	»
Рязанская »	2	»
Саратовская »	3	»

Вологодская, Волынская, Могилевская, Псковская, Симбирская, Тульская, Черниговская—по 1 театру.

На каждую губернию, если отбросить Московскую и Петербургскую, в среднем приходилось по два-три театра.

Главная масса помещичьих театров обосновалась в городах. Лишь в отдельных случаях театр сначала возникал где-нибудь в обстановке барского имения, как летнее развлечение, и впоследствии переносился в городской дом помещика.

Сначала игра в шарады, костюмированные вечера и маскарады, «ряженые», домашние хоры

и оркестры, любительские спектакли и, наконец, как завершение, театр силами дворовых—такова эволюция домашних дворянских развлечений.

Не от усадьбы к городу, а от города к усадьбе—вот путь крепостного искусства. Преобладающее число городских театров перед усадебными, выясненное нами, дает основание считать эту точку зрения правильной.

С таким утверждением трудно, на первый взгляд, согласовать историю Кусковского театра, возникшего в подмосковной усадьбе Шереметевых—первого и в хронологическом и в художественном отношении.

Но ведь сведения о любительских спектаклях в петербургском доме Шереметевых, в которых принимал участие и Н. П. Шереметев, тогда еще мальчик, значительно предшествуют созданию крепостного театра в Кускове. Следовательно, даже и в этом случае истоки театра, обслуживаемого силами дворовых графа Шереметева, уходят в городскую почву.

Всякий театр, будь он «интимным» или общественным, рассчитан на публику. А зрителей, даже если они набирались из «добрых знакомых» устроителя спектакля, легче было найти в городе, чем в имении. Спектакль в усадьбе был событием, на которое съезжались окрестные помещики со своими женами и детьми. Организатор представления должен был всю эту бесплатную публику принять у себя, накормить, дать пристанище на ночь, позаботиться об ее удобствах.

Театр профессионального характера не мог строиться на таких спектаклях-«событиях».

Владения помещиков, разбросанные на сотни и тысячи гектаров, могли служить притягивающим центром для очень узкого круга лиц. И никогда усадебный театр не мог сделаться культурным гнездом общественного порядка. Вот почему крепостные театры устраивались по преимуществу в больших городах, вот почему некоторые из них вошли в историю русского театра как основоположники провинциальной сцены.

Театры возникали почти в каждом губернском городе, подчас по два, по три в одном и том же.

Естественно возникает вопрос: существовали ли эти театры одновременно, являлись ли преемниками и продолжателями друг друга, или же появление их было случайно, зависело от прихоти их владельца?

Когда впервые на подмостках появилась фигура дворового, оторванного от своих обычных занятий для «ломания комедий»? Можно ли с достаточной достоверностью указать на дату возникновения крепостного искусства?

С легкой руки Н. Н. Евреинова, вообще подобострастно относящегося к Екатерине II, принято считать день бракосочетания русской императрицы и днем первого выступления «ревизской души» как актера.

Но это неверно.

Берхгольц в своих «Воспоминаниях» (от 15 ноября 1722 г.) рассказывает: «У герцогини Мекленбургской, женщины чрезвычайно весе-

лой, и в этот раз не обошлось без множества забавных приключений,—она сама рассказывала его высочеству, что актер, исполнявший роль короля, вчера получил около 200 батогов». Актер «по найму» или актер-любитель, конечно, не мог быть так наказан, даже по распоряжению герцогини Мекленбургской. Артист, «королевское достоинство» которого не помешало ему быть избитым накануне спектакля, очевидно был крепостным герцогини. А «забавное приключение» заключалось в том, что бедняга-актер решил получить «незаконное» вознаграждение за свое искусство: он вместе со своими товарищами вздумал разносить афишки о спектакле у герцогини и собирать попутно гроши на собственное «процветание».

К удивлению наивного иностранца, актер, получивший своеобразную мзду за свой проступок, на следующий день как ни в чем не бывало играл короля. Партнерами его были благородные девицы и дамы и даже дочь маршала вдовствующей императрицы. «Здесь это нипочем и считается делом обыкновенным», добавляет Берхгольц.

В. П. Погожев[1] относит организацию домовых театров на значительно более ранний период: «Но театр уже успел пустить корни: за царским двором (Алексея Михайловича) потянулись и боярские, при которых также формировались драматические труппы и

[1] В. П. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, вып. I, кн. 1, стр. 10.

оркестры из дворовых людей. В свое время были известны домашние театры бояр—Матвеева, Милославского, Одоевского, кн. Голицына и боярыни Арсеньевой».

Собственно говоря, к нашему списку владельцев крепостных театров следовало бы присоединить и эти несколько фамилий. Но сведения В. П. Погожева о домашних театрах XVII столетия исключительно скудны. Это дает нам основание полагать, что первым крепостным театром, имевшим определенный художественный смысл, оцененный уже современниками, был театр П. Б. Шереметева в Кускове.

Хронологические данные нам удалось установить только в отношении 140 театров. XVIII век, рубеж XVIII — XIX веков и XIX век—те вехи, которые служат для определения хронологии крепостных театров.

Хронологическое распределение крепостных театров в XVIII—XIX веках:

По городам:

В XVIII веке	30 театров
На рубеже XVIII—XIX вв. .	14 »
В XIX веке	41 »
Неизвестно когда	18 »
Всего. .	103 театра

По губерниям:

В XVIII веке	12 театров
На рубеже XVIII—XIX вв. .	12 »
В XIX веке	24 »
Неизвестно когда	4 »
Всего. .	52 театра

Из числа крепостных театров, местоположение которых не известно:

В XVIII веке	3	театра
В XIX веке	4	»
Неизвестно когда	11	»
Всего . .	18	театров

Итого:

В XVIII веке	45	театров
На рубеже XVIII—XIX вв. .	26	»
В XIX веке	69	»
Неизвестно когда	33	»
Всего.	173	театра

Хронологическая кривая позволяет нам проследить развитие крепостных театров и установить кульминационные точки его.

В конце XVIII столетия, когда идея устройства «домашнего театра» прочно проникает в помещичий дом, крепостное искусство распускается первым цветением.

Москва—«матушка» всех дворянских затей—подает пример другим городам. Театры начинают устраиваться сначала в Мсскве и в подмосковных, потом переносятся в более отдаленные уголки России.

Начало сценического искусства на деревянных подмостках дворянских домов обещает ему прекрасное будущее. В этот период театр достигает художественных вершин шереметевской труппы. Блестящий театр магната обязывает ко многому всех, кто подражает ему. Эстетически изощренные спектакли Останкин-

ского театра знакомят современников со всеми ухищрениями сценического искусства Запада и воспитывают их вкус.

Провинциальные театры равняются по столичным, используя все достижения их.

«Домашнее развлечение», спектакль «по случаю», перерастает свои рамки. Затея превращается в явление художественного порядка.

В этот именно период воспитываются труппы театров, которые впоследствии, в начале XIX столетия, перейдут на казенную сцену. Разорившийся помещик постарается освободиться от дорого стоящего удовольствия и перевести «художественную ценность» своих актеров в реальную ценность золотых червонцев.

Движение крепостного искусства приостанавливается на рубеже XVIII—XIX столетий— крепостной театр переживает острый кризис.

Театры прикрываются, труппы распродаются, новые предприятия не возникают.

Из 45 известных нам театров остается 26.

Обратимся к историческим фактам, объясняющим это явление.

Умирает Екатерина II— издается приказ закрыть все зрелищные предприятия на 10 месяцев в знак скорби по «венценосной» покойнице.

А когда официально был снят черный креп с фасадов театров, Павел I выпустил рескрипт, сыгравший не последнюю роль в истории русского театра, в частности крепостного:

«По представлению вашему о начавшихся в Москве в партикулярных домах спектаклях, запрещать их никакой надобности не нахожу,

а заметить нужным почитаю: первое, чтобы не были представляемы пьесы, которых не играли на больших театрах и которые через цензуру не прошли; второе, для таковых собраний, дабы в них сохраняем был надлежащий порядок, а равно для наблюдения за исполнением предыдущим пунктом предлежащего, быть всегда частному приставу, который за то и отвечать должен».

К этому же времени подоспел приказ о 25-процентном налоге в пользу Воспитательного дома со всех представлений, как платных, так и бесплатных. В последнем случае устанавливалась определенная сумма со спектакля в индивидуальном порядке—мера, не столь обременительная, сколь унизительная для болезненного сословного самолюбия русского помещика.

Если же вспомнить, что последние годы XVIII столетия для французского дворянства прошли под знаком буржуазной революции, которая вызывала определенную враждебную реакцию и у господствующего класса в России, становится понятным, почему хронологическая рубрика крепостного театра пестрит примечаниями в таком духе: «закрылся после 1797 г.», «перестал существовать в конце XVIII века».

А в начале XIX столетия театромания заражает новое дворянское поколение, хотя и выливается в несколько измененные формы.

Число крепостных сцен разрастается до 69. В круг захватываются провинциальные города, соперничающие друг с другом. Некоторые губернские помещичьи театры приобретают коммерческий характер.

Движение России по пути капитализма дает жизнь коммерческому крепостному театру.

С одной стороны, к этому периоду относится ликвидация не пожелавших перейти на новые рельсы многих мощных крепостных театров путем продажи артистов казне или сдачи их в наем; вместе с тем только в эти десятилетия мы можем отметить организацию помещичьих театров на денежных началах. Процент общественных театров среди общего числа помещичьих сцен был невелик, но все они существовали только в XIX столетии, причем любопытно, что ни один из этих театров не дожил до 60-х годов. В большинстве случаев со смертью владельца прекращалась и деятельность его предприятия. Только когда организация переходила на денежные отношения в чистом виде, когда актеры получали «вольную» и служили по контракту,— крепостной театр, эволюционируя, продолжал существовать.

В пределах каждой губернии развитие помещичьего искусства шло по-разному. В иных из них крепостные театры сосуществовали, в более редких случаях они преемствовали друг другу.

Во Владимирской губернии несколько театров существовало одновременно с конца 80-х годов XVIII до начала XIX столетия.

Сведения о театральных развлечениях крепостников Калужской губернии уходят в XVIII век. Театры существовали до начала XIX века, причем некоторые из них одновременно.

Спектакли с дворовыми актерами в Курской губернии начались еще в 60-е годы XVIII столетия и доходят до 40-х годов XIX столетия.

Нижегородская губерния, знаменитая своею ярмаркою, привлекавшею купечество со всех краев России, оказалась особенно благодарной почвой для крепостного искусства. Начиная с конца XVIII века и кончая серединой XIX века, непрекращающейся линией идет развитие театрального искусства. Когда умирает князь Шаховской, ловкий антрепренер и эксплоататор подневольного творчества, труппа его переходит на денежные начала, актеры получают «вольные», обслуживая театр по найму Распутина и Климова, купивших его у наследников князя Шаховского.

В Орловской губернии театральная затея принимает общественный характер с начала XIX столетия, когда на горизонте губернского города появился «сиятельный самодур» граф Каменский. Его театр просуществовал до середины столетия.

В Пензенской губернии крепостное искусство сразу дало несколько ростков. Приблизительно к 30-м годам XIX столетия театральная деятельность пензенцев пришла к концу.

В то время как Москва может считаться основоположницей крепостного искусства, Петербург шел на поводу у нее. Деревянные подмостки начинают воздвигаться в помещичьих домах Петербурга только с начала XIX столетия, за очень редкими и случайными исключениями— в XVIII столетии.

В Тамбовской губернии к 1806—1807 годам ликвидируются все крепостные театры.

В начале XIX столетия в Полтавской губернии существовал театр и цирк в Ромнах.

В среднем, в остальных губерниях было только по одному театру, возникавшему более или менее случайно.

Особого нашего внимания заслуживает театр в Могилевской губернии.

Екатерининский вельможа и фаворит, красавец Зорич был щедро награжден императрицей. Поселившись в Шклове, Могилевской губернии, лежавшем на пути из-за границы в Россию, Зорич превратил свое имение в гостеприимный приют для иностранцев.

Иноземные артисты, направлявшиеся в Петербург на театральную службу, охотно пользовались любезностью Зорича и в благодарность занимались с его крепостной труппой. Шкловский театр к 1800 г., за смертью Зорича, был закрыт, а труппа продана казне.

40-е годы XIX века надо считать последними, уже бесславными днями помещичьей сцены. «На фронтоне официальной России, на фронтоне империи красовались лишь гибель, ярая реакция, бесчеловечные преследования и удвоенный деспотизм. Среди военных парадов, балтийских немцев и диких охранителей видели недоверяющего себе самому, холодного, упрямого и безжалостного Николая, такую же посредственность, как и его окружающие. Непосредственно за ним стояло высшее общество. При первом ударе грома, грянувшего над его

головой после 14 декабря, оно потеряло всякое понятие о чести и достоинстве, приобретенных с таким трудом, и более уж не возвышалось в царствование Николая. Расцвет русской аристократии кончился... Все, что было в ее недрах благородного и смелого, находилось в рудниках Сибири. То, что осталось или удержалось в милости властелина, упало до степени подлости или рабского повиновения»[1].

«Расцвет русской аристократии кончился», и с ним кончился тот театр, который вырос и окреп на почве крепостнического государства. Наступил период в истории классовой борьбы в России, когда сделалось очевидным, что «существующий порядок владения душами не может оставаться неизмененным»[2]. Крепостной театр, как порождение определенной общественно-экономической формации, в момент разложения былого дворянского великолепия оказался несостоятельным. «Подневольные актеры» распродаются с молотка, зрительные залы пустеют и театры заколачиваются. Продолжают существовать только те предприятия, которые во-время перестроились на капиталистический лад.

[1] А. И. Герцен, Движение общественной мысли в России.

[2] Из речи Александра II в 1857 г. к собравшимся у него предводителям дворянства.

АКТИВ
КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

«Командный состав» всякого искусства дает ему направление, выполняя «социальный заказ» господствующего класса; с этой точки зрения интересно пересмотреть «личный состав» устроителей помещичьего театра.

Многие крупнейшие вельможи, пережившие три царствования: Екатерины, Павла и Александра, до конца дней своих сохранили интерес к «комедийным забавам».

Таковы Н. Б. Юсупов (1750—1831), граф Виельгорский, А. П. Оленин (1763—1843), Е. Ф. Ганин (1755—1830), А. Р. Воронцов и Н. П. Шереметев.

Государственные дела, сложные взаимоотношения России с иностранными правительствами, войны на турецких берегах, крестьянские бунты внутри страны—не мешали придворному обществу и даже «великой самодержице» отдаваться страсти к «комедиантству».

При русском дворе в большом почете были иноземные труппы. Но иногда и этого казалось недостаточно.

Сановники, облеченные доверием, полномочиями и властью, иностранные послы и дамы из высшего общества меняли придворные костюмы на шутовской наряд.

Русский язык на подмостках Эрмитажа был в пренебрежении. Даже исконные русские предпочитали французский или итальянский диалект.

Спектакли в Эрмитаже устраивались постоянно, являясь образцом для петербургского общества.

Придворный театр возглавлял театральную Россию.

Дворяне, не принадлежавшие к узкому кругу завсегдатаев придворных гостиных, у себя дома, в просторной фамильной зале, усердно штудировали драматический текст, участвуя в любительских спектаклях. Веселая обстановка репетиций, своего рода торжественные приемы гостей, блестящее по внешности осуществление спектакля, на которое не жалели денег (особенно на костюмы), повышенное нервное настроение, овладевающее всяким работником сцены,— обладали особой привлекательностью для лиц, не знавших, куда девать себя от безделья. Театр любительский был сколок с театра придворного. Он повторял его, как повторяла жизнь помещика жизнь государя.

Те же лица, которые устраивали у себя любительские спектакли или участвовали в придворных представлениях, охотно организовывали труппы из своих дворовых, создавали крепостные театры.

«Любительство» удовлетворяло только небольшую относительно часть «потенциального» русского зрителя, а потребность в зрелищах и развлечениях была огромна,—возникали общественные театры, сначала частного, а потом и казенного характера.

«Чернь» тоже имела свои развлечения. Для нее существовал театр народный. Он был отчасти любительским театром, отчасти театром профессиональным, но основания, его породившие, были совсем иные, чем у последнего.

Большой популярностью пользовались в XVIII столетии спектакли Кадетского шляхетного корпуса. Во главе его одно время стоял отец Н. Б. Юсупова. В Москве, при Московском университете, также существовал театр. Директором его с 1759 г. был поэт М. И. Херасков, а с 1766 г. — полковник Титов. Как Херасков, так и Титов оба имели собственный крепостной театр.

Театральная жизнь XVIII столетия, так многообразно представленная театрами придворными, любительскими, крепостными, профессиональными, в сущности представляла одно целое, потому что во всех случаях, даже в спектаклях Кадетского шляхетного корпуса и университета, принимали участие одни и те же лица. Их фамилии постоянно повторялись на страницах воспоминаний современников, в списках директоров театров, художественных руководителей, актеров или режиссеров, меценатов и любителей искусства. Они являлись как бы действующими лицами одного и того же спек-

такля, имя которому было «Русский театр». Исполняя различные роли, они никогда не покидали своего основного «амплуа»—«служителей искусства».

Выступая в Эрмитаже в какой-нибудь французской пьесе, знатный любитель был «комедиантом», потешающим императорскую семью и двор. Так, Дмитрий Андреевич Шевелев особенно «смешил» Анну Иоанновну. И. М. Долгоруков в угоду императрице Марии Федоровне, скрывавшей затеянный спектакль от Павла, просидел несколько дней в одной из дворцовых комнат, питаясь картошкой и хлебом. Он не смел выйти из каморки, боясь встречи с Павлом.

Вельможа, подвизавшийся на дворцовых подмостках, мог развернуть свое актерское дарование, не связывая его придворным этикетом, на любительских спектаклях в богатых и знатных домах на французском или русском языке.

С другой стороны, в поисках выхода для творческой фантазии и приложения режиссерских способностей, помещики, любители театра, останавливались на мысли создания крепостного театра. Не имея сам охоты к лицедейству или актерского дарования, театроман мог использовать широкие возможности крепостного искусства для эстетических экспериментов.

И лишь впоследствии появляется коммерческая заинтересованность некоторых владельцев крепостных театров. Были, конечно, и побочные обстоятельства, способствовавшие возникновению «домовых театров»,—подражание моде. тщеславное желание превзойти соседа замыс-

ловатостью затеи, иногда эротические побуждения и т. д. и т. п.

И, наконец, театр профессиональный XVIII и начала XIX века, возглавляемый опять-таки участниками придворных и любительских спектаклей, собственниками крепостных театров, позволял им осуществить их театральные затеи и планы в больших масштабах, вынести развлечения домашнего характера на публику и привлечь общественное внимание.

Спектакли Кадетского корпуса и Московского университета, отдававших дань театральной музе, прошли далеко не бесследно для русского театра и видели на своих подмостках как будущих профессиональных актеров, так и «благородных» любителей, режиссеров, владельцев домовых театров и вообще театральных деятелей XVIII и начала XIX века.

Пойти вслед за владельцами крепостных театров, проследить их сценический путь, расшифровать их участие в любительских и придворных спектаклях, как актеров, и в профессиональном театре, как директоров и художественных руководителей и критиков, а также установить взаимодействие крепостных и профессиональных театров через режиссеров, постановщиков и актеров—вот задача, стоящая передо мною сейчас.

Еще при Анне Иоанновне в дворцовых спектаклях принимала участие петербургская знать. Среди исполнителей того времени мы встречаем Апраксиных и Воронцовых, младшие представители которых впоследствии вершили судьба-

ми русского театра, как вольного, так и крепостного.

В 1774 г. на Малом эрмитажном театре «была представлена кавалерами французская комедия. Действующие лица в театральном представлении были: его императорское высочество, ее императорское высочество, принц Гессен-Дармштадтский, фрейлина княжна А. М. Белосельская, граф Д. П. Салтыков, госпожа Нелединская княгиня Голицына, графиня А. П. Шувалова, граф Шереметев, граф Разумовский, князь Куракин, князь Гагарин, все четверо— камер-юнкеры» [1].

А мы, в свою очередь, можем добавить, что все четверо впоследствии сделались владельцами крепостных театров.

Но связь придворных подмостков с крепостными не ограничивалась только персональным вхождением в состав дворцовых артистов владельцев крепостных театров. Она устанавливалась и через репертуар.

«О, время!» Екатерины II, пройдя первой постановкой на придворном театре, в присутствии коронованного автора, потом шла на казенных и помещичьих сценах.

Композиторы, руководившие музыкальной стороной домовых театров, были вместе с тем и придворными музыкантами. Среди них мы находим Арайя, Раупаха, Метастазио, Паэзиелло, Мартини, Сарти. Последний даже состоял на

---

[1] Н. В. Дризен, Материалы к истории русского театра, М. 1913, стр. 45.

службе у Н. П. Шереметева, совмещая ее с работой на придворном театре.

На дворцовых спектаклях позднейшего времени играл, как я уже говорила, князь И.М.Долгоруков, сам владелец крепостного театра. И. М. Долгоруков был прекрасным актером-любителем. Он принимал участие в спектаклях у Н. П. Шереметева. Его перу принадлежит несколько пьес и переводов. Кроме того, он оставил мемуары, богатые фактическими данными, но грешащие пристрастием, в частности к Н. П. Шереметеву. По собственному признанию И. М. Долгорукова, Н. П. Шереметев не вызывал в нем ничего, кроме чувства неприязни. У И. М. Долгорукова на это были «наследственные» основания. Князь И. М. Долгоруков, участвуя в придворных спектаклях и не отказываясь от выступлений на любительской сцене Н. П. Шереметева, таким образом устанавливал двоякое взаимодействие—придворного театра и крепостного (у Долгорукова был собственный крепостной театр) и крепостных владельцев между собою.

Спектакли «любительские», или, как прежде их называли, «благородные», начинают вступать в свои права и приобретают массовый характер с конца 60-х годов XVIII столетия. Правительственные распоряжения всячески поощряют их. В указе Комитету театральной дирекции от 1783 г. запрещалось присваивать себе исключительное право на зрелища. По этому же указу «дозволено было всякому заводить благопристойные для публики забавы, держася ток-

мо государственных узаконений и предписаний в уставе полицейском» [1].

Поощряемые сверху и непосредственно увлеченные необычным и занимательным развлечением, дворяне широко, и иногда умело, пользуются своими правами.

Так, граф П. Б. Шереметев устраивал у себя в петербургском доме любительские спектакли.

Первое представление состоялось 1 февраля 1765 г. Была исполнена французская комедия—«Женившийся философ, или Стыдливый муж», вслед за ней «малая» комедия—«Нравы веков».

Сохранилась афишка этого спектакля, отпечатанная по-французски.

До сих пор текст этой программы не был использован в работах по крепостному театру. У барона Дризена и у Варнеке есть лишь указания на спектакль, оповещаемый ею.

А между тем как исторический документ она представляет исключительный интерес.

Небольшого размера книжечка в тисненом переплете красного цвета, 10 страничек чуть пожелтевшей плотной бумаги, изящный латинский шрифт—таков внешний вид ее [2].

166 лет тому назад (St.-Pétersbourg, février 1765) она была отпечатана для торжественного спектакля, на котором присутствовала Екатерина.

---

[1] Н. В. Дризен, Материалы к истории русского театра, М. 1913, стр. 45.

[2] Афишка эта хранится в библиотеке Исторического музея.

На первой странице программы читаем: «Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l’être, comédie en cinq actes, en vers, par m-er Néricault Destouches; suivie de la petite pièce «Les moeurs du tems», d’un acte en prose, représentées en présence de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies, sur un Théâtre élevé exprès à l’hôtel de Son Excellence m-er le Comte de Chérémetoff, Général en Chef, Sénateur, Grand-Chambellan de S. M., Chevalier des ordres de l’Aigle blanc de Pologne, de St.-Anne, etc.».

На второй странице идет распределение административных обязанностей:

«D i r e c t e u r d e c e s p e c t a c l e: monsieur le comte Iwan de Tchernichew, Chambellan actuel de Sa Majesté Impériale, Lieutenant-Général de Ses armées, etc., etc.

O u v r e u s e d e l o g e s: m-me la Comtesse Anne de Tchernichew, née Jzlénieff, son Epouse.

R e c e v e u r d e b i l l e t s: monsieur le comte Zacharie Tchernichew, Vice-Président du Collège de guerre, Général de l’Infanterie, Chevalier des ordres de Russie et de l’Aigle blanc de Pologne.

D i r e c t e u r d e l ’ o r c h e s t r e: monsieur le prince Pierre de Troubezkoy, Sénateur, Conseiller-privé, Chambellan-actuel, etc.».

Третья страница перечисляет действующих лиц в данной пьесе: «Distribution des rôles et des emplois dans la grande pièce».

В спектакле участвовали: князь Хованский, князь Белосельский, А. П. Шереметева, Доротея Чернышева и ее сестра, граф Сольмс, князь

Щербатов, граф Строганов и, наконец, Николай Петрович Шереметев, по иронии судьбы исполнявший роль лакея: «un laquais—M-er le Comte de Chérémetoff, fils du grand-Chambellan, lieutenant dans le Régiment des gardes de Préobragenski».

Вторая вещь—«Les moeurs du tems»—была разыграна теми же лицами.

Афишка,—несколько напоминающая современное оперное либретто или программу кино, только отпечатанную более тщательно и на лучшей бумаге,—кроме сведений о действующих лицах, сопровождалась так называемым «Argument», передающим в кратком виде содержание пьесы.

Социальная пикантность афишки в том, что сановные люди, исполняя роли лакеев, в стремлении позабавить императрицу, с удовольствием набрасывали на себя лакейские ливреи и вне сцены.

Один из них, «Receveur de billets», знаменитый Захар Чернышев, отбирает билеты у приглашенных, а «m-me la Comtesse Anne de Tchernichew» стоит у входа в ложи в качестве «ouvreuse de loges».

Эти же «титулованные лакеи», с угодливостью природных лакеев открывавшие двери перед «Sa Majesté Impériale», впоследствии заставляли своих крепостных слуг изображать на сцене графов, князей и принцев.

Черта лакейской угодливости наших сановных дворян была отмечена и современниками. Так, князь Вяземский писал: «Несправедливо называть холопами царедворцев. В своих холо-

пах найдется мало льстецов и суеверных обожателей господской власти. Напротив, таковых, если найдутся, приличнее называть «царедворцами». Вообще в служителях домашних встречаешь какую-то врожденную независимость и недоброжелательство, которые могут быть очень неприятны для службы, но утешительны в отношении человечества» [1].

21 февраля 1766 г. у того же Шереметева состоялся второй спектакль, замечательный, главным образом, тем, что в нем участвовал наследник. Были поставлены три одноактных комедии: «Le Contretemps», «Вечеринка по моде» и «Зенеида», соч. Каюзака. Ввиду успеха оба спектакля были повторены.

В оркестре на втором представлении играли П. Н. Трубецкой, Л. А. Нарышкин, А. В. Олсуфьев, граф Ягужинский.

Все они, так же как и участники первого спектакля в 1765 г., не бросили театра и впоследствии по-разному служили ему: устраивали крепостные театры, участвовали в любительских спектаклях, поставляли на казенную сцену обученных актеров.

Такие же любительские спектакли устраивались и на других домашних театрах. Петр Михайлович Волконский, имя которого неоднократно упоминается на страницах истории русского театра, свое увлечение сценой первоначально вылил тоже в форму любительских спек-

---

[1] П. Вяземский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 33.

таклей; лишь впоследствии он воздвиг подмостки крепостного театра. Актеры «благородного общества» исполняли в 1776 г. на его театре «Испытанное постоянство».

Князья Трубецкие были прославленными любителями театрального искусства и постоянно участвовали в «благородных» спектаклях на французском и на русском языках. У князей Трубецких также был крепостной театр.

Н. Н. Страхов, близкий друг семьи Трубецких, был лучшим актером университетского театра и с таким же шумным успехом подвизался на домашних подмостках Трубецких. Этот же Н. Н. Страхов играл у поэта Хераскова, имевшего наряду с «благородным» театром и крепостную труппу. Впоследствии Н. Н. Страхов женился на Новиковой, «Вареньке Столыпинской», артистке крепостной труппы Столыпина. Повидимому, знакомство ее со Страховым возникло на почве совместных занятий театральным искусством.

Фаворит Екатерины, Зорич, владелец домашнего театра и балета, искал удовлетворения своей страсти к театру и в любительских спектаклях. Княгиня Е. А. Долгорукова и графиня Малина разыгрывали у него французские оперы, а князь Мещерский с женой выступали в русских трагедиях и комедиях. Игра Мещерского, построенная на простоте и естественности, как известно, произвела огромное впечатление на Щепкина, подпавшего под творческое воздействие любителя-актера.

Зорич не ограничивался постановками дра-

матических спектаклей. Балет, всегда требующий специальной длительной подготовки, нередко исполнялся у него любителями, основной состав балета состоял из крепостных. У Зорича взаимодействие между крепостными и любительскими театрами определялось не только персональным участием владельцев крепостных театров в спектаклях любительского характера, но, что гораздо важнее, сотрудничеством актеров-аристократов с актерами крепостного состояния.

Много лет спустя, в XIX столетии, у Хорвата, в Курской губернии, наблюдалось то же явление: сам Хорват выступал вместе со своими крепостными артистами.

Любительские спектакли, тесно связанные через их участников с крепостными и профессиональными театрами, нередко являлись основоположниками последних.

В Тамбове начало театральных зрелищ положил поэт Державин, бывший там губернатором, устраивая у себя любительские спектакли; его пример вызвал к жизни целый ряд подражаний.

Так обстояло дело с любительством русских дворян до 1796 года.

Как мы уже видели, при Павле I крепостной театр переживал упадок. Но в домашнем кругу сам Павел, еще будучи наследником престола, развлекался спектаклями, в которых деятельное участие принимал князь И. М. Долгоруков (известно его участие в «L'honnête criminel»).

В приходе Воздвижения на Вражке у И. М. Долгорукова был собственный домашний

театр, как любительский, так и крепостной. «Театр был его страстью, спектакли у князя были лучшие в Москве. У него играли Ф. Ф. Кокошкин, А. М. Пушкин, лучшие актеры-любители. Сам князь всегда являлся в ролях комических. Его игра была превосходна, непринужденно-естественна и свободна. Она ничем не напоминала декламаторскую игру его учителя Офрена. Глядя на него, все помирали от хохота» [1].

Любительские спектакли подчас казались невинным развлечением, но всегда были прямыми выразителями политических устремлений господствующего класса. Так, в августе 1789 года, в интермедии, разыгранной любителями в Павловске, дворянским хором была спета кантата, намекавшая на «ужасы» Французской революции:

Какая фурия из ада
Зажгла светильник бледный свой,
И где наук цвела отрада,
Зараз низвергла дым густой.
Неужли ад, прервавши узы,
Главою пагубной медузы,
Окаменил весь Галлов ум,
К законам оглушив вниманье,
Чрез буйно «вольность» восклицанье
Пустил обманчивый свой шум [2].

Дворянская Россия была потрясена событиями буржуазной революции во Франции. Но это не

---

[1] Жихарев, Дневник студента, М. 1859, стр. 27.

[2] Н. В. Дризен, Материалы к истории русского театра, М. 1913, стр, 76.



Помещик и крестьяне второй половины XVIII века
в изображении современника



Салон Екатерининской эпохи

мешало ей зорко следить за творческим путем французской сцены. 3 сентября 1794 г. в Эрмитаже было представлено «Начальное управление Олега». В спектакле, кроме всей труппы, участвовало 600 статистов от лейб-гвардии егерского полка [1].

Эта солидная цифра—600 фигурантов, в соединении с датою спектакля—3 сентября 1794 г., заставляет нас вспомнить театр во Франции. Раскрепощенная, легко вздохнувшая, она демонстрировала в это время всей Европе прелесть массовых празднеств.

Руссо давно призывал французского гражданина разрушить до основания существующие дворянские театры—«очаги разврата и преступления»—и обратиться к народным зрелищам на открытом воздухе. Начало в этом отношении было положено праздником Федерации. 300 барабанщиков приветствовали представителей революционной власти, а войска и народ, разрушившие Бастилию, превратились в актеров, инсценировавших взятие ее. Торжества Французской революции происходили под знаком «организованной свободы» и революционного энтузиазма. 600 же лейб-гусаров, согнанных на спектакль в Эрмитаже, навряд ли были обуреваемы каким бы то ни было энтузиазмом.

Однако, с отвращением и тайным страхом открещиваясь от Французской революции, от «вольности», провозглашенной ею, русский двор

[1] Арапов, Летопись русского театра, Спб. 1861, стр. 115.

и русская знать совсем не хотели отказываться от завоеваний и нововведений Французской революции в области театра. Они усваивали новые постановочные принципы и, спешно расширяя сценическую площадку, сгоняли на подмостки подневольных статистов.

600 человек «народа» на сцене—зрелище очень внушительное.

«Благородное любительство» долго занимало умы дворянства и служило заманчивым развлечением на протяжении многих десятков лет. Александровская эпоха не отставала от предыдущих. Снова среди «благородных» любителей мы находим имена владельцев крепостных театров.

Так, В. А. Всеволожский, имевший собственную крепостную труппу, славился затейливостью и роскошью своих постановок в Москве и Петербурге. Его именины собирали в имение Рябово, Петербургской губернии, до 500 человек приглашенных. Рябовская крепостная труппа играла у него на театре, в то же время исполняя обязанности хора певчих и музыкантов на балу.

После спектакля силами крепостных обычно ставился особый пролог, который разыгрывали родственники и ближайшие знакомые хозяина. За прологом следовало представление в лицах различных шарад, загадок, каламбуров, омонимов, анаграмм и т. д., также исполняемое гостями. «Вся Москва» говорила о квартетах из лучших музыкальных сил, которые устраивал тот же Всеволожский у себя на дому.

Итак, на любительских подмостках мы видели главнейших владельцев крепостных театров: князя Белосельского-Белозерова, Хованского, Щербатова, Шереметева, Долгорукова, Волконского, Всеволожского, Волконскую и, наконец, княгиню Долгорукову, участвовавшую в любительском спектакле, виденном Ст. Понятовским, и в живых картинах, поставленных известной портретисткой Виже-Лебрен.

Существовали ли эти любительские театры у одних и тех же лиц одновременно с крепостными труппами, являлись ли предшественниками или преемниками последних, установить точно не представляется возможным. В частном случае, как, скажем, у Шереметева, театр, повидимому, начинался с любительского спектакля. Крепостной театр являлся логическим выводом из общего увлечения помещика театральным искусством.

Наличие дарового и подневольного людского материала было слишком соблазнительно, практика же дворянского строя не видела ничего предосудительного в использовании творческих возможностей крепостных. Русские помещики быстро это поняли и постарались всячески воспользоваться своими сословными правами и преимуществами в данном направлении.

Сфера домашнего влияния в области театра не могла удовлетворить дворянство. Занимая «командные высоты» во всех отраслях хозяйства, политики, господствующий класс постарался сосредоточить в своих руках и все управление зрелищными предприятиями, тем более

что крепостническое государство было прекраснейшей предпосылкой для этого.

Создав прочную связь между любительством «благородных» и искусством своих рабов путем персонального вхождения одних и тех же лиц в гущу интересов обоих разветвлений, помещики стремятся внедриться в общую театральную жизнь. Они перебрасывают прочные мосты между театром любительским и крепостным, с одной стороны, и театром профессиональным — с другой.

Николай Сергеевич Титов с 1766 по 1769 год стоял во главе Московского театра. Мы знаем, что дома у него шли спектакли в исполнении его дворовых.

М. И. Херасков, известный поэт, был директором театра при Московском университете с 1759 г.; в то же время он был завсегдатаем подмостков любительского театра и культивировал у себя дома крепостное искусство.

В 1791 г. Н. Б. Юсупов, екатерининский вельможа, переживший три царствования, постоянно находившийся на вершинах славы и богатства, воспетый на закате дней своих Пушкиным (ода «К вельможе»), становится директором петербургских театров. Несколько расчетливый человек, но все же прекрасный администратор, он остается на этом посту до 1799 года.

Его сменяет Н. П. Шереметев. Но шести недель оказалось вполне достаточно для такого сибарита, как Н. П. Шереметев, чтобы прискучить служебными обязанностями и оставить должность директора. Впрочем, может быть, забота

о собственном домашнем театре, на котором великолепной жемчужиной блистала Параша Ковалева, послужила причиной отказа Н. Шереметева от почетного звания директора Театрального управления.

А. Л. Нарышкин в 1798 г. берет бразды правления над всеми зрелищными предприятиями как Москвы, так и Петербурга.

В 1805 г.—мы это узнаем из «Дневника» Жихарева—театральная Москва взволнована переходом русского театра в ведение императорской дирекции. Если всех театралов волновал вопрос, кто станет во главе Московского театра, то некоторая часть актеров волновалась совсем по иной причине: многие из них, находясь в крепостном состоянии, кровно были заинтересованы в получении прав гражданства.

На должность директора Московских театров прочили В. А. Всеволожского, о котором мы уже имели случай говорить. «Нельзя было сделать лучшего выбора: богат, живет на роскошную ногу, знаком с целой Москвой, гостеприимен и приветлив, имеет свой отличный оркестр. Словом, настоящий директор императорских театров. Думают, что это звание введет его в большие издержки, но что в том худого, если богатый человек употребит в пользу службы свои излишки»[1].

Всеволожский богат, гостеприимен, знаком с целой Москвой, имеет собственный оркестр, наконец, что самое важное, может производить большие издержки из собственного кармана—

[1] Жихарев, Дневник студента, Спб. 1859, стр. 329.

таковы достоинства и качества «настоящего директора театров», по мнению одного из образованнейших современников Всеволожского, ярого театромана Жихарева.

Таким образом, элемент меценатства, проявляемого на крепостном театре той эпохи, связывается в представлении современников и с жизнью театра государственного.

Но эти же условия давали тон дальнейшим взаимоотношениям между директором театра и его труппой.

Черпая средства на процветание вверенного ему театра из личной кассы, пополняя труппу своими «доморощенными» актерами и певчими, такой директор, конечно, не мог не рассматривать государственный театр как свою собственность, попавшую в его полное и бесконтрольное распоряжение. Он переносил на профессиональную, на казенную сцену все замашки крепостника-антрепренера.

О предполагаемом назначении В. А. Всеволожского директором театра мы читаем у Жихарева от 21 февраля 1806 года. А 4 марта того же года Жихарев писал: «За обедом (в честь кн. Багратиона в Английском клубе) князь сидел между двумя Александрами: А. А. Беклешовым и А. Л. Нарышкиным... за Нарышкиным особенно ухаживал кн. Цицианов, Грузинский и В. А. Всеволожский, потчевая его то тем, то другим. И надобно отдать ему справедливость, что он не обижал их отказом» [1].

---

[1] Жихарев, Дневник студента, Спб. 1859, стр. 330.

Если вспомнить, что А. Л. Нарышкн стоял во главе театрального управления театров Москвы и Петербурга и что в воздухе носились слухи о назначении Всеволожского директором московских театров, то ухаживание этого «большого барина» за еще бо̀льшим барином станет вполне понятным.

Связь крепостных владельцев театров с общей театральной жизнью не ограничивалась только формальным их участием в управлении казенными или просто профессиональными театрами. Корни взаимоотношений между крепостным и профессиональным театром уходили гораздо глубже. Занимая высшие театральные посты, сановные любители театра постоянно жили в кругу интересов искусства, были культурными людьми своего времени, глубоко понимали и любили свое дело.

Все эти баре, образованные и изысканные, горячие поклонники театра, часто сами писатели и драматурги, актеры и музыканты, дирижеры и композиторы, стоя во главе не только крепостного, но и вообще русского театра, всюду следовали своему вкусу, всюду шли по воле своей прихоти: крепостное право открывало им в этом смысле широкий простор.

Но связь крепостного театра с профессиональным, как выясняется, устанавливалась не только через них: все режиссеры и художественные руководители, балетмейстеры и театральные педагоги, наконец художники обслуживали русский театр в целом, не делая различия между крепостным и вольным театром.

Имена, не сходившие с уст театральной публики в XVIII—начале XIX столетия,—Дмитревский, Шушерин, Плавильщиков, Сандуновы, Жанфонелли, Козелли, Соломони и пр., то и дело встречаются на страницах истории крепостного театра.

Знаменитый композитор и капельмейстер XVIII века (имя которого нам пришлось уже упоминать в связи со спектаклями в Эрмитаже) Сарти сопровождал князя Потемкина в 1789 г. во время празднества в Яссах.

«Хор музыки инструментальной, роговой и вокальной был до 300 человек; известный сочинитель музыки г. Сарти всегда был при князе. Он положил на музыку победную песню «Тебе бога хвалим», и к оной музыке приложена была батарея из десяти пушек, которая по знаку стреляла в такт; когда пели «свят, свят», тогда производилась из оных орудий скорострельная пальба». Этого сочинителя музыки мы встречаем в списках руководителей крепостного театра Н. П. Шереметева. Надо полагать, что свои постановочные «пушечные» принципы Сарти переносил и на Шереметевский театр.

И. А. Дмитревский (1733—1821), актер, успех которого определялся необычайной техникой и умом, поднимавшим его высоко над уровнем тогдашней московской труппы,—известный преподаватель, создавший целую школу русских актеров, руководит спектаклями и преподает театральное искусство у Н. П. Шереметева. «Все представления пьес, которые даны были в его время, оживлялись его советами», пишет

Жихарев; повидимому, успех постановок Останкинского театра в значительной степени зависел от участия в них Дмитревского.

Образованнейший актер, друг Н. Страхова по университету, Плавильщиков с 1783 г. руководит классом декламации в Благородном пансионе при университете. В то же время владельцы крепостных театров спешат завербовать его к себе. Он преподает у Н. П. Шереметева, а И. А. Дурасов и князь П. М. Волконский предоставляют в его распоряжение свои крепостные труппы для экспериментов в области сценического искусства.

«На сценах этих частных театров Плавильщиков пробовал ставить такие пьесы, которые нигде еще не были играны, и затем, в случае успеха, переносил их на публичный театр. При таких условиях были поставлены некоторые произведения Шиллера, Коцебу, Реньяра» [1].

Крепостные театры И. А. Дурасова и П. М. Волконского являлись как бы студиями при профессиональных театрах—факт очень интересный, устанавливающий еще более тесную связь крепостных театров с профессиональными. Домашний театр помещика был как бы лабораторией театра профессионального.

Шереметевские актеры, руководимые, как мы видели, Дмитревским и Плавильщиковым, постоянно пользуются советами и уроками мужа и жены Сандуновых, известных актеров

---

[1] Варнеке, История русского театра, Одесса 1913, стр. 116.

XVIII — XIX столетий, выносивших на своих плечах бо̀льшую часть репертуара. Спектакли у Познякова проходят также под их режиссурой.

То же в области балета. Соломони, известный танцовщик и балетмейстер, ставит балеты на казенной сцене у Шереметева и наконец, у Юсупова на крепостном театре.

Параша Жемчугова первые шаги на театральных подмостках прошла под наблюдением артистки Синявской, специальностью которой были «страсти сильные и возвышенные» [1]. Я. Е. Шушерин, знаменитый актер своего времени, преподавал у Шереметева. Художественное оформление, костюмы крепостных спектаклей выполнялись силами домашних художников и портных или же отдавались в лучшие театральные мастерские, которые обслуживали профессиональные казенные сцены.

И, наконец, если бы заняться расшифровкой социального происхождения актеров профессиональной сцены конца XVIII—начала XIX столетий, то пришлось бы натолкнуться на любопытное явление. В составе труппы Московского театра мы бы обнаружили не малое количество актеров, остававшихся в крепостном состоянии. Проданные своими владельцами или сданные «напрокат», они продолжали числиться в «ревизских сказках», выполняя обязанности наравне со свободными актерами. Актеры Столыпина, отданные им «в наем» Медоксу, впоследствии были проданы в импера-

---

[1] Ольга Чаянова, Театр Маддокса, М. 1927, стр. 80.

торские театры. Так же, как на домашней сцене, с ними не стеснялись и на казенных подмостках. «Когда они (т. е. крепостные актеры) зашибаются, им делают выговор особого рода», без возмущения, просто констатируя существующие порядки, пишет Жихарев.

Московский театр переходит в ведение Управления императорскими театрами. В связи с этим казна приобретает актеров П. М. Волконского. На некоторую часть актеров, а именно крепостных, это произвело особое действие. «Сколько я заметить мог,—пишет Жихарев,— Кураев, Волков, Лисицын и tutti quanti с театров Столыпина и Волконского ходят уже с возвышенными головами, а некоторые даже с отяжелевшими» [1].

А. Л. Нарышкин в 1807 г. продает первую партию певчих императорскому театру [2], почти в то же время, когда Бахметев [3] расформировывает свою труппу. Казна охотно покупает его актеров. Следующая партия певчих А. Л. Нарышкина приобретается в 1821 г., а в 1826 г. тот же Нарышкин продает 15 артистов, повидимому последних из своей труппы. Одновременно с ним граф Соллогуб предлагает казне 10 музыкантов. В 1829 г. балет помещика Ржевского целиком переходит на казенные подмостки.

---

[1] Жихарев, Дневник студента, Спб. 1859, стр. 347.

[2] Дризен, Нарышкинские певчие, «Столица и усадьба», 1914, № 1, стр. 14.

[3] Семевский, предисловие к «Запискам» Л. П. Никулиной-Косицкой, «Русская старина», 1878, т. XXI.

Если сделать простой подсчет артистам, приобретенным у частных владельцев казной, то это даст нам право говорить о теснейшем взаимодействии театра крепостного с профессиональным, осуществлявшемся и через актеров.

Изучение персонального состава домашних театров помещиков и театров казенных еще раз утверждает нас в том выводе, к которому можно было притти на основании хронологического и топографического обследования крепостных театров. Прежде всего, подтверждается постоянная связь, какая существовала между отдельными театрами. Театры соединяются не только топографической и хронологической линией, но и всей обстановкой театральной действительности.

Фактическая зависимость между казенными и крепостными театрами совершенно несомненна; это видно хотя бы из вышеприведенного материала. Но фактической зависимостью не исчерпывается основание для подобного сопоставления. Если бы эта зависимость была и не столь очевидна, осталась бы все же (и это важнее для нас) внутренняя аналогия, которая позволяет оба типа театра крепостной эпохи рассматривать как разновидности одного и того же явления—театра крепостнического государства.

Недаром помещики-крепостники чувствовали себя и в казенном театре буквально «как дома». Недаром для них в самом оркестре ставились особые «табуреты», как для «своих людей».

Если помещик задавал тон в своем частном театре, если от его вкуса зависела сценическая работа подчиненных ему актеров, то в казенном

театре мы встречаемся с тем же помещиком в качестве верховного руководителя. Он диктует свои вкусы и в области репертуара, и в области актерской игры, и в области внешнего оформления спектакля.

Вот это-то общее явление, этот помещичий характер обоих типов театра и дает основу для многочисленных совпадений в репертуаре, актерском и режиссерском составе, сценическом оформлении. Случайные, в пределах каждого названия или имени, совпадения эти в общей своей массе уже никак не случайны, ибо не случайна породившая их почва крепостнического государства.

Русский театр Москвы и Петербурга, а отчасти и провинции, в XVIII—XIX столетиях находился под общим руководством лиц, которые принадлежали к определенному классу и проводили на подмостках, находившихся в их распоряжении, свою классовую идеологию. Нет ни одного ответвления театра, куда бы не проникал их зоркий взгляд, куда бы не дотянулась их властная рука. В более или менее относительной независимости находился лишь театр народный, площадного характера. Если, наконец, присмотреться к судьбе отдельных крепостных актеров и художников, то окажется, что они почти исключительно набирались из дворовых, способности и возможности которых не могли ускользнуть от внимательного хозяйского глаза. Крепостные актеры вырастали в господских домах, бегали по господским дворам, постоянно попадались под господскую

руку. Дети буфетчиков, кухарок, поломоек и судомоек, портных и сапожников, маляров и плотников, обслуживавших барский дом, пополняли состав помещичьих театральных школ и впоследствии украшали русскую сцену.

Когда крестьянин или крестьянка по приказу и выбору барина превращались в актеров, характер работы которых во многих случаях, в больших, хорошо организованных помещичьих театрах, был постоянным, подчас чисто профессиональным,—они, в сущности говоря, организационно были поставлены в условия или дворовых или оброчных крестьян.

Если театр эксплоатировался самим помещиком, как это было у графа Каменского в Орле и князя Шаховского в Нижнем-Новгороде, актеры состояли на полном довольствии у своего хозяина, получая небольшое денежное вознаграждение и отрабатывая его своим специфическим трудом — «ломая комедь» на барском театре. Их экономическое положение мало чем отличалось от положения любого из дворовых того же помещика.

Наряду с этим неоднократны случаи взимания оброка в виде вознаграждения за искусство крепостного человека. Художники, музыканты, актеры приносили дань помещику, используя свои творческие способности. Таким образом, система «внеэкономического принуждения» оказывалась действенной и в области театра. Вот почему крепостной театр представляется таким органическим явлением на фоне «дворянского режима» XVIII столетия.

ТИПОЛОГИЯ КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА



С. С. Апраксин—владелец крепостного театра



Французомания русского дворянства
в сатирическом изображении современника

Крепостные сцены были так же многообразны и многолики, как и те крепостные хозяйства, на материальной основе которых они строились.

Если понимать под крепостным театром то, что мы понимаем теперь под любым прсфессиональным театром, т. е. организацию, преследующую определенную цель, для выполнения этого обладающую штатом соответствующих людей, движимым, а иногда, в лучшем случае, недвижимым имуществом,—организацию, которая имеет не только своего актера, режиссера, музыканта, декоратора, машиниста и т. д., но также и свое художественное лицо и, наконец, и своего зрителя,—если под помещичьим театром понимать именно такого рода предприятие, нам придется из обнаруженных нами 173 театров выбросить бо̀льшую часть, оставив, в лучшем случае, 10—12 театров. Крепостной театр был общественным и достаточно значительным явлением, но общественным театром помещичьи подмостки бывали не всегда.

Тут мы подходим к вопросу о сущности крепостного театра как явления идеологического порядка, с одной стороны, и как отдельной статьи в хозяйстве помещика, с другой.

Прежде всего, мы должны различать крепостной театр по признаку материальной обеспеченности его владельцев: крупнопоместный, среднепоместный и мелкопоместный.

Но, наряду с этим, нужно разграничить театр, носивший чисто «потребительский» характер, целью которого было исключительно удовлетворить вкус его владельца, «театр для себя»,— от театра общественного порядка. Построенный помещиком из личных побуждений, такой театр постепенно перерастал первоначальные формы и превращался в предприятие, задачей которого было обслуживать зрителя, платящего за зрелище и диктующего тем самым свои требования.

Здесь же нужно отметить, что театры общественного характера в большинстве случаев были построены на денежном принципе, и если не всегда с прямой целью наживы, то, во всяком случае, их надо считать предприятиями коммерческими. Об этом несколько ниже.

По замечанию Вигеля, относящемуся к началу XIX столетия, вольная труппа существовала только в Воронеже, все же остальные губернские города обслуживались крепостными театрами. Думаю, что не следовало бы утверждать это в такой категорической форме, как это сделал Вигель; существовала же, кроме воронежской, постоянная труппа в Курске под началом

Барсова (крепостного человека графа Анненкова), в которой многие актеры и актрисы были людьми свободными. Нетрудно указать на несколько случаев такого же порядка, но все это не столь существенно. Основная тенденция отмечена Ф. Ф. Вигелем совершенно *правильно*: губернские и уездные города конца XVIII—начала и середины XIX веков обслуживались по преимуществу труппами крепостных лицедеев.

«Если по существующим тогда узаконениям помещики могли иметь для фабрик и заводов своих крепостных фабрикантов и мастеровых, то почему же оскорбительнее было для человечества образовать художников из подведомственных ему людей? Эти явления приводят ныне в ретроспективный ужас жеманную филантропию и пошлый либерализм, но тогда эти полубарские затеи, как иногда они ни были неудачны и смешны, с другой стороны, развивали в крепостном состоянии хотя и темные и невольные, но не менее того некоторые понятия и чувства изящные. Это все-таки была кое-какая образованность и распространяла грамотность в грубых слоях общества, обреченного невежеству и безграмотности. Имена Сумарокова, Княжнина, фон-Визина, Бортнянского, Мольера, Коцебу и творения их становились им доступными. Многие актеры из домашних и крепостных трупп, напр., в числе прочих Столыпина, сделались впоследствии украшением Московского театра. Если крепостное владение в России не имело бы других упреков и грехов на совести своей, а только эти полубарские затеи, то можно бы примириться

с ним и даже отчасти сказать ему спасибо. Ныне много толкуют в Европе об обязательном и даровом обучении народном; вот вам в наших москвичах живой пример уже подлинно обязательного и дарового обучения» [1].

Не будем сейчас вступать в полемику с Вяземским, рассматривавшим крепостной театр с точки зрения культурного крепостника. Оценка помещичьего театра, как социального явления, будет дана ниже. Здесь отметим лишь, что прогрессивное значение самого наличия крепостного театра в недрах крепостнического общества не может быть подвергнуто сомнению.

Крепостной театр, построенный на использовании подневольного труда и даже искусства, нуждался не только в оборудовании помещения по последнему слову тогдашней техники или же в репертуаре, подобранном сообразно требованиям зрителя, на которого он был рассчитан. Устроители театральной затеи, прежде всего, встали перед сложной задачей разрешения, как мы сказали бы сейчас, вопроса о «кадрах».

Отстроить каменное или деревянное здание, выбрать новинку парижского сезона и дать ее исполнять неграмотному или полуграмотному дворовому было бы величайшей нелепостью, очевидной не только для нас, но и для тех, кто спектакли эти ставил, кто их смотрел.

В Бахрушинском музее, в специальном альбоме, хранятся обои Кусковского дома. Разри-

---

[1] П. Вяземский, Полное собр. соч., т. VII, стр. 85.

совка и суконные апликации, наложенные со всею тщательностью, безмолвно свидетельствуют о необычайном трудолюбии мастера. Но обои кажутся грубыми, эстетически примитивными. Если же мы возьмем любую вещь из Останкинского дворца того же помещика, то увидим, что вкус владельца и навыки художника изощрились: кусковские обои не могли иметь места в Останкине, построенном значительно позже.

Я хочу сказать, что основным условием создания помещичьей сцены была предварительная школа, учеба, которую должны были провести ее участники,—без этого немыслимо было самое существование крепостного театра.

В этом—предпосылка существования крепостного театра и его огромное преимущество перед провинциальными театрами будущих времен, когда актер шел на сцену без всякой профессиональной подготовки. Требуя предварительного учебного срока для артистов, определенного штата руководителей, постоянного состава труппы, крепостной театр обрастал опытом, людьми, материальными аксессуарами, превращался в постоянное учреждение, имеющее свою длинную историю.

Организация театра, как серьезного дела, требовала охоты, времени (его было вполне достаточно) и, наконец, денег, и денег не маленьких. И если крупный помещик мог превратить 400 крестьян в дворовых, переведя их с земли и прикрепив к дому для личных

услуг, то среднепоместный дворянин, конечно, не мог позволить себе такую расточительность.

Среднепоместному, а тем более мелкопоместному дворянину театр типа Медокса или Большого был не под силу. Следовательно, так же как наиболее мощные фабрики и заводы находились в руках магнатов,—хорошо оборудованные по западным или лучшим русским образцам крепостные театры принадлежали только крупнейшим помещикам. Впрочем, эту же мысль можно было бы аргументировать простой ссылкой на количество ревизских душ во владении наиболее видных театралов-помещиков.

Крепостного театра, построенного на чисто предпринимательских началах, когда во главе дела стоял антрепренер-крепостник, эксплоатирующий своих подневольных актеров, мы ни в Москве, ни в Петербурге не найдем. Наиболее типичной фигурой в этом отношении являлся князь Шаховской, владевший театром в Нижнем-Новгороде.

Сосредоточившись в наиболее экономически мощных руках, крепостные театры, в зависимости от вкусов их владельцев, носили самый разнообразный характер. Некоторые из них, как, напр., театры графа Шереметева, были лишены какого бы то ни было предпринимательского духа. Это были развлечения, которые устраивались для друзей, добрых знакомых, для людей, принадлежавших к «сливкам общества». Впрочем, спектакли у Шереметева давались и для более широких кругов населения, но бесплатно и очень редко.

Такие же театры, как графа Каменского или Шаховского, конечно, были коммерческими. Правда, Каменский совершенно разорился на своей затее, его не на что было даже похоронить, но ведь Медокс—типичный антрепренер-предприниматель—тоже не вылезал из долгов. Однако это никому не давало повода сомневаться, на каком принципе строился его театр.

Если изучать такие театры, как Шаховского в Нижнем-Новгороде, Каменского в Орле, Хорвата в Харькове и Курске, Есипова в Казани и т. д., то можно увидеть, что все они были привязаны в той же мере к своему владельцу, как владелец был привязан к городу и к тому своему имению, которое лежало поблизости от губернского центра. Владелец театра со своей труппой, как любой помещик той же губернии со своей семьей, на зимние, скучные в деревне, дни отправлялся на постоянное жительство в ближайший губернский город.

Так поступал Есипов, живший в 40 верстах от Казани, Каменский, Шаховской. У каждого из них был выстроен в городе хорошо оборудованный театр, отвечавший современным требованиям, но у них же имелись свои деревенские театры, пристроенные или стоявшие в стороне от главного помещичьего дома. Актеры постоянно должны были упражняться на летних театрах своих помещиков, кстати развлекая хозяйских гостей.

Когда Вигель попал к Есипову в деревню, в 40 верстах от Казани, он обнаружил театр, отстроенный несколько поодаль от основного

здания, причем печать заботы лежала только на помещении театра.

Перечисленные выше театры Шаховского, Есипова, Каменского, как и еще несколько других, принадлежали к профессиональным крепостным сценам, со всеми признаками коммерческого предприятия. Театр Есипова посещался широкой казанской публикой, среди которой попадались даже местные мусульмане. Мы это узнаем из случая с «Магометом» Вольтера, когда магометане бросились на колени перед вынесенной на сцену чалмой Магомета, не отделяя реальной действительности от происходящего за рампой. Есипов получал со своих зрителей плату, помимо тех кошельков с деньгами, которыми, в знак восторга, забрасывала публика свою любимицу актрису «Вареньку». Каменский, в начале антрепренерской деятельности сам сидевший за кассой, впоследствии, с расширением дела, обзавелся специальным кассиром.

И, наконец, наиболее ярким примером коммерческого театра был театр князя Шаховского в Нижнем-Новгороде, крупном торговом центре. Знаменитая Нижегородская ярмарка первоначально располагалась в с. Макарьеве, в окрестностях Нижнего-Новгорода; впоследствии она была перенесена в самый город. Князь Шаховской, имевший в Нижнем-Новгороде хорошо оборудованный театр, с ложами и ярусами, всегда переполненный охотно посещавшими его зрителями, на те месяцы, когда открывалась Макарьевская ярмарка, со всей труппой, театральным гардеробом, бутафорией и декорациями отправлялся

в центр торжища, где у него был отстроен деревянный балаган. После смерти князя Шаховского этот балаган, купленный Климовым и Распутиным со всеми ему принадлежащими аксессуарами, а также и труппой актеров, был вновь переоборудован и расширен.

При князе Шаховском за креслами был расположен партер, за ним—«парадис», причем публика должна была выслушивать представление стоя. Пристроенные ложи и галлерея дали возможность Распутину увеличить количество зрителей и улучшить условия зрелища. Над галлереей был устроен еще «парадис». Когда читаешь описание Нижегородской ярмарки в 1855 г., то обнаруживаешь там 1 театр и 11 балаганов. Повидимому, это и был театр, построенный князем Шаховским.

Московские крепостные театры были индивидуального, замкнутого характера и служили смешанным целям: с одной стороны, там бывали спектакли крепостных; с другой стороны, и, может быть, чаще, на этих же подмостках давались любительские спектакли, и, наконец, они служили эстрадой для выступления всякого рода знаменитостей, охотно приглашаемых в барские дома.

Когда богатые вельможи переезжали на летние месяцы в свои подмосковные или же имения в Петербургской губернии, находившиеся в 30—40 верстах от столицы, они превращали их в те деревенские центры, куда устремлялись для гощения на несколько дней московские или петербургские знакомые.

Ф. Вигель дает нам картину увеселений в с. Марфине, принадлежавшем графу Салтыкову. Характер театральных сооружений в усадьбе был совсем иным, чем в городе. Обычно, кроме небольшого деревянного театра, выстроенного рядом или на некотором расстоянии от главного флигеля, в имении богатого помещика был еще «воздушный театр».

«Другие представления даны были в небольшом деревянном театре, построенном в саду, но мы играли днем на открытом воздухе в двух верстах от господского дома. Среди прекрасной рощи, названной Дарьиной, поляна, состоящая из двух противоположно идущих отлогостей, образовала природный театр. Сцена заключалась в правильном продолговатом полукружии» [1].

Такого рода «воздушный театр», своеобразное явление русской сцены, заимствованное с Запада, пользовался огромным успехом у русских бар. Мы знаем о существовании воздушного театра в Кускове, у графа Орлова в Нескучном.

При устройстве воздушного театра обычно стремились выбрать такое место в саду или в парке, которое было бы удобным для развертывания сценического действия по самому своему расположению. Если у графа Салтыкова воздушный театр занимал правильное полукружие, окаймленное деревьями, вставленное в раму двух отлогостей, т. е. был построен по принципу греческих театров,—

---

[1] Ф. Ф. Вигель, Воспоминания, 1886, т. I, стр. 95.

у Шереметева в Кускове преследовалась иная цель: желая в живой природе повторить то, чего достигла в те времена техника театрального оформления, граф Шереметев выбирал для сценической площадки такое место, которое завершается стройными шпалерами липовых аллей, уходивших в перспективную даль,—мотив повторения симметричных перспективных задников французской трагедии. Площадка воздушного театра строилась так, что на ней могли даваться несложные сценические действия. Никаких трюмов, никаких сложных машинных приспособлений на этой сцене быть не могло.

С отъездом владельца крепостного театра в усадьбу обычно в дорогу направлялся весь состав труппы, сундуки с костюмами, бутафорией, декорации и т. д. Но в то время как князь Шаховской при таких переездах руководился соображениями коммерческого характера, применяя свой отъезд в деревню к «мертвому» театральному сезону и не забывая во-время начать представления на ярмарочном театре в самый разгар торговых сделок,—театр Останкинский перевозился вслед за Н. П. Шереметевым вовсе не из желания урвать где-либо доход, а из соображений индивидуального потребления искусства.

Театров стационарных, в тесном смысле этого слова, среди крепостных театров не было. Но все же условимся считать, что театры, имевшие постоянные помещения, специально оборудованные в столице, в губернском или уездном городе или, наконец, в усадьбе (напр.,

у Воронцова), где регулярно из года в год в определенные дни, недели и месяцы давались спектакли, причем не случайным, текучим актерским составом, а более или менее постоянной труппой, мы будем называть театрами стационарными.

Следовательно, мы можем сказать, что театр Каменского в Орле, театр Есипова в Казани, театр Гладкова в Пензе были стационарными театрами; что же касается театра Шаховского, принцип организации его был совершенно иным. Достаточно крепко стоявшее на каменном фундаменте здание его театра в Нижнем-Новгороде и довольно благоустроенный балаган сначала на Макарьевской, а потом на Нижегородской ярмарке, все же не дают нам основания назвать его театром стационарным, так как основным признаком его организации было перебрасывание спектакля с места на место.

Происходило это потому, что князь Шаховской, затрачивая крупные суммы на постановки в зимнее время и не окупая их доходами с городского театра, все свои барыши получал с представлений на ярмарке.

Цирк в Ромнах, описываемый князем Шаликовым, являл собою еще один пример театра переездного типа. Антрепренер-помещик сидел тут же у грубо сколоченного помоста, покуривая трубку в ожидании окончания представления; обстановка ярмарки, толпа, привалившая поглазеть на доморощенных циркачей, мало искусные актеры—все вместе взятое производило жалкое впечатление. Владелец этого цирка

приумножал свои тощие доходы, эксплоатируя принадлежавшие ему крепостные руки; художественного значения, конечно, такой цирк не имел. Но явление это любопытно как показатель того, что в России, строившей в ту пору свое хозяйство, свою экономику на принудительном труде, этот труд использовывался во всех случаях жизни, вплоть до балаганного представления.

Переходим теперь к усадебным театрам.

Для нас наиболее интересны те усадебные театры, которые были постоянным развлечением для дворян, живших безвыездно в своих усадьбах. Граф Волькенштейн (крепостным которого был М. С. Щепкин) поселился у себя в имении Курской губернии и устраивал спектакли для своих дочерей и соседних помещиков, дворовых и крестьян ближайших деревень.

Описание его театра дал Щепкин. Граф Волькенштейн ограничился тем, что приспособил под спектакли залу своего деревенского дома, разделив ее пополам, устроил невысокий помост и ограничил сценическое пространство занавесом, вместо портала протянул холстину через всю ширину залы, по бокам же спустил два арлекина. Занавес, паддуга, арлекины были сделаны из кустарной холстины, окрашенной в разные цвета. М. С. Щепкину, впервые попавшему на театральное представление, все было в диковинку, вплоть до пюпитров для музыкантов.

Насколько распространены были сценические развлечения среди усадебных дворян, видно

из того, что А. Болотов значительно ранее, чем Волькенштейн, еще в 1780 г., устроил подобного рода театр в усадьбе близ города Богородицка. «Как всем моим гостям о намерении моем соорудить новый театр было известно, то говорено было мною и о том, и все усердно желали, чтобы поспешено было сим делом так, штобы мог он поспеть к приближающейся тогда нашей годовой ярмарке и штобы было на нем во время оной выученную детьми комедию «Необитаемый остров» представить. А еще общее желание и побудило меня за сие дело приняться, и рвение мое было так велико, что оный в дней шесть у меня и поспел со всеми его принадлежностями. Но признаться надобно, что немногие сии дни и стоили мне трудов неусыпных и столь многих, что сам после дивился, как мог я в такое короткое время и столь много дел наделать и наиудачнейшим образом привести к окончанию. Театр вышел у нас хотя не очень большой, но во всей форме и порядочный, половину сарая отделил я на сделанную с надлежащим возвышением сцену или театр самый, а другую назначил для партера и на помосте позади оного для прочих зрителей о многих лавках и ступенях» [1].

Этот театр, так же как и театр графа Волькенштейна, не являлся крепостным театром в чистом виде, так как основной актерский состав был набран из дворянских детей.

---

[1] А. Болотов, Записки, ч. I.

А. Р. Воронцов, живя безвыездно в Алабухах Тамбовской губернии, серьезным образом занялся устройством сельского театра. Средства Воронцовых были колоссальны. Воронцовы принадлежали к знатнейшему и богатейшему русскому роду, но это не мешало отцу Воронцова сдавать в аренду дом на Знаменке под театр Локателли[1]. Театр в Алабухах был специально отстроен А. Р. Воронцовым для спектаклей, но что он собой представлял, с точностью сказать нельзя. О размерах сцены, а следовательно, пропорционально и о размерах зрительного зала мы можем судить по тому, что на занавес пошло 46 аршин крашенины. Театр был деревянный, небольшой, снабженный примитивными кулисами и задниками, раскрашенными белилами и травяными красками на посконном холсте.

Когда в 1793 г. А. Р. Воронцов поселился на много лет в с. Андреевском, Владимирской губернии, спектакли там приобрели вполне регулярный характер. Все увеличивавшийся репертуар, регулярность спектаклей театра говорят за то, что Воронцовский театр обслуживал не только местное крестьянство или дворовых графа Воронцова, что театр этот посещался соседним дворянством, имения которого были расположены поблизости от воронцовского. Регулярное функционирование Воронцовского театра, вся организация внутреннего распорядка приближали его к типу про-

[1] Н. Бродский, Театр в эпоху Елизаветы Петровны, «История русского театра», под ред. Каллаша и Эфроса, т. I, М. 1914, стр. 104.

фессионального общественного театра. Судя по всем данным, дошедшим до нашего времени о театрах усадебного типа, воронцовское предприятие носило исключительный характер, так как не было «театром для себя».

Итак, крепостной театр, рассматриваемый по признаку экономической мощи своего владельца, мог быть или крупной затеей, если он строился для удовлетворения только личных вкусов помещика или вельможи, который его устраивал, или же крупным предприятием, если этот театр устраивался с коммерческой целью.

В последнем случае было два вида его эксплоатации: помещик сам становился во главе театра, сам наблюдал за хозяйственной стороной дела, вмешивался в художественную часть или поручал последнюю какому-нибудь опытному руководителю; так были организованы театры Каменского и Шаховского. Или же роль такого предпринимателя сводилась к сдаче в наем имеющегося у него помещения, как это было у Воронцова, у Апраксина в Москве, у наследников Гладкова в Пензе, причем вообще случаи извлечения дворянами материальной выгоды из своих помещений были не редки, — так, напр., Нарышкин отдавал в аренду барону Ванжуре «ваксал» в своем саду, с правом использования его для веселящейся публики, вносящей за это удовольствие рубль ассигнациями.

Представители самых высших слоев не гнушались не только использовать свое недвижи-



«Мещане во дворянстве» в изображении неизвестного художника XVIII века



Жанровая сценка из быта русского провинциального дворянства

мое имущество, но часто самостоятельно вступали в компанию с купцами или предпринимателями для ведения какого-либо крупного дела. Граф Уваров антрепренерствовал вместе с Мадоксом, а среди екатерининских бар находились даже такие, что не брезгали принимать участие в антрепризе публичных увеселительных заведений и так называемых «вольных домов». Однажды князь Николай Одоевский, генерал-поручик С. Ржевский и другие знатные лица скомпрометировали себя крайне неблаговидной сделкой с французом Лефевром, «содержателем московского клуба». Лефевр жаловался, что упомянутые лица обманным образом взяли с него обязательство, «совсем не согласное с тем, которое ему на французском языке было предложено». Короче сказать, он уличил их в подлоге. Тогдашний московский главнокомандующий граф Чернышев (дело происходило в 1782 г.) довел об этом грязном деле до сведения императрицы. Отвечая ему, она, между прочим, писала:

«Не могло нам не показаться странным и непристойным, что войск наших генерал-поручик и несколько князей вступили в общество с трактирщиком и в подел его барышей. Мы не сомневаемся, что Вы не оставите наблюдать, дабы таковые непристойности упреждены были и всяк упражнялся бы в том, что по состоянию прилично» [1].

---

[1] Вл. Михневич, Очерк истории музыки в России, Спб. 1879, стр. 268.

Хотя Екатерина и считала, что такого рода комбинации не приличны дворянскому состоянию, однако жизнь брала свое, и дворяне очень охотно «обуржуазивались» в тех случаях, когда это было выгодно.

Наиболее крупные крепостные театры, следовательно, претерпевали двойную судьбу: они или становились театрами замкнутого типа или же, наоборот, став на коммерческие рельсы, принимали общественный характер.

Так как к началу XIX века монополия на публичные театры крупного масштаба в столицах находилась в руках государства,—особой потребности в крепостных театрах для широкого потребления там не было. Поэтому ряд московских и петербургских помещичьих театров носил замкнутый характер.

Не то было в провинции.

Многие крупные провинциальные помещики, имевшие к этому охоту, занялись театральным делом, ставя его серьезно и широко, строя его на принципах профессионального театра и создавая почву для будущего русского провинциального театра. Театры усадебные так и остались «театрами для себя». В историю они вошли только как пример того, чем увлекалось дворянство в эпоху своего наивысшего расцвета. Городские же и крепостные театры положили начало русскому актерскому мастерству и провинциальным театрам.

РЕПЕРТУАР
КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

Вопрос о репертуаре всякого изучаемого театра представляет для исследователя громадный интерес. Иногда простой список пьес может сразу же выяснить темные и до того непонятные моменты, восстановить стилевые особенности данного театра, показать его технические возможности, даже характер дарований его актеров, вкусы зрителя, диктующего ему свои требования, профессиональный и духовный уровень лиц, возглавлявших его, и, наконец, определить идеологическую направленность его спектаклей.

Поэтому особенно интересной представлялась задача собирания и выяснения репертуара крепостного театра. Априорные догадки и предположения, что репертуары помещичьей и профессиональной сцены, повидимому, совпадали, получили полное и исчерпывающее подтверждение благодаря систематизированию и анализу материала, извлеченного из работ специально по помещичьему театру, а также из мемуаров и записок современников, и сверенного со спи-

скими пьес, шедших в те же годы на профессиональных подмостках.

За исключением репертуара театра А. Р. Воронцова, который приводит в своей статье С. Щеглова [1], довольно подробных указаний И. Гарновского о репертуаре помещика Хорвата в Курской губернии [2] и, наконец, сведений о вещах, представленных на «домовой» сцене Шереметевых, даваемых Станюковичем [3],—репертуар остальных помещичьих театров остался неизвестным. Только лишь отдельные сведения о постановках на крепостных подмостках разбросаны на страницах воспоминаний и мемуаров.

Использовав мемуарную литературу, первоисточники и исследовательские работы, мы обратились к ряду библиографических указателей (Сопикова, Драматическому словарю 1787 г., Хронике Вольфа, Указателю репертуара XVII—XVIII веков, составленному Всеволодским-Гернгроссом и помещенному в «Сборнике историко-театральной секции», т. I, 1918, и т. д.).

В основу списка пьес, игранных на помещичьих театрах, положен единственный из всех приведенный в некоторый порядок репертуар театра А. Р. Воронцова. Он послужил исходным пунктом, стержнем, на который нанизывался репертуар остальных театров.

---

[1] С. Щеглова, Воронцовский крепостной театр, Язык и литература, т. I, вып. 1—2, Л. 1926.

[2] И. А. Гарновский, Крепостной театр помещика Хорвата, «Наша Старина», № 4—5 за 1916 г.

[3] Вл. Станюкович, Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века, Л. 1927.

Список пьес, которые шли в Кускове и в Останкине у Шереметевых, во многом отличается от репертуара общественных театров и других крепостных сцен. Репертуар Шереметева особенно интересен и потому еще, что сохранилось здание Останкинского театра, где легко было бы «реконструировать» какой-нибудь спектакль, зная подробности его постановки.

Кроме того, шереметевский театр был типичным «театром для себя». Поэтому любопытно было бы сопоставить его с другими крепостными театрами в смысле репертуара и посмотреть, насколько помещичья сцена зависела от личных вкусов устроителя затей.

Существующий перечень вещей, ставившихся на домовом театре помещика Хорвата в Курской губернии, дает нам возможность наблюдать картину изменения театральных вкусов в XIX столетии по сравнению с концом XVIII века.

Сопоставление репертуара крепостных театров с репертуаром московского профессионального театра легко было осуществить по работе Чаяновой [1], посвященной театру Медокса. Медоксовский театр выбран мной не случайно: он занимал с 1776 по 1805 г. виднейшее место в Москве. А Москва была «сердцем» театральной России. Сопоставляя репертуар помещичьих театров и театра Медокса, мы можем определить степень взаимодействия помещичьих и профессиональных театров.

---

[1] Ольга Чаянова, Театр Маддокса, М. 1927.

После 1797 г. совпадение репертуара на всех театрах, домовых или общественных, было неизбежным, потому что Павел I в этом году запретил на частных сценах ставить пьесы ранее театров казенных. В первый же период существования помещичьей сцены владетельные антрепренеры, не стесняемые никакими рескриптами, наоборот, официально поощряемые правительственными распоряжениями, изощрялись в том, чтобы превзойти своих знатных конкурентов роскошью постановок и разнообразием репертуара. Поэтому первый период крепостных театров, до предохранительных мер павловского режима, отмечен большей самостоятельностью в выборе пьес. И репертуар его, как мы увидим дальше, несколько отступает от профессиональных театров того же времени.

После долгих поисков и разработки соответствующих материалов нами были установлены 297 пьес [1], прошедших на крепостных подмостках.

В XVIII веке, особенно у нас в России, авторы драматических произведений, очевидно, не были в большом фаворе у зрителя. В воспоминаниях современников обычно упоминается название вещи, игранной в театре, или же фамилия композитора; творец словесного текста не привлекал к себе внимания, за исключением, конечно, тех случаев, когда пьеса возбуждала толки, когда вокруг нее поднималась шумиха, как это было, напр., при появлении пьес Княж-

---

[1] См. таблицу: «Репертуар крепостного театра».

нина, в меньшей степени — трагедий Сумарокова.

Так как подчас фамилия автора драматического произведения оказывалась вне поля зрения исследователя, а существующие библиографические указатели не могли ничем в этом отношении помочь,—пришлось при систематизации репертуара крепостных театров исходить не от драматурга, а от названия пьесы.

Во всех случаях, когда это было возможно, восстанавливался автор, композитор и переводчик пьесы.

Крепостной театр на театральном фоне России XVIII столетия не был одинок. Наряду с ним существовали театры профессиональные, частного и государственного характера. Проследить судьбу драматического произведения на крепостном театре параллельно с какимнибудь профессиональным театром представлялось очень заманчивым. Сделать это можно было только в отношении театра Медокса, единственного театра, репертуар которого исследован, а вместе с тем театра наиболее популярного в России в XVIII столетии и наиболее опасного конкурента помещичьей сцены.

Совпадения в репертуаре могли иметь место не только между крепостным и профессиональным театром, но и между отдельными помещичьими сценами, находившимися во взаимодействии друг с другом. Нам представлялось совершенно необходимым выяснить и эту сторону вопроса.

Репертуар театров XVIII столетия был необычайно пестрым, в нем смешивались самые разнообразные жанры. Это мы должны иметь в виду, когда изучаем репертуар крепостного театра, а также принять во внимание вновь появившиеся драматические жанры в XIX столетии.

Всего на крепостных театрах, по нашим данным, шло 297 вещей, причем они распределялись по жанровому признаку таким образом:

Комедий	114
Водевилей	18
Опер	94
Драм	12
Трагедий	6
Балетов	28
Прологов	5
Патриотических пьес	2
Неизвестного жанра	18

На основании этих данных мы можем определить направление репертуара крепостных театров как комедийное. Водевиль может быть объединен, в некоторых случаях, с комедиями XVIII века, а с еще большим правом с комическими операми. Провести грань между водевилем, комедией и старинной комической оперой часто бывает довольно затруднительно.

Комедии XVIII столетия постоянно сопровождались вставными музыкальными номерами, а комические оперы строились на прозаическом тексте, отдельных ариях, дуэтах, хорах и речитативах. Следовательно, мы не ошибемся, сказав, что репертуар крепостного театра носил музыкально-комедийный характер.

Если судить о крепостном театре по чисто формальным признакам, можно подумать, что устроители сценической забавы и ее потребитель вели бесшабашную «развеселую» жизнь, все время пребывая в праздничном настроении, что публика искала в театре только развлечения и любила лишь пьесы «несерьезных» жанров: ведь недаром же трагедий и драм на всех крепостных театрах было поставлено всего-навсего 18—ничтожнейший процент перед изобилием легкого жанра.

А между тем, по существу, это не совсем верно: как и всегда, в данном случае формальных оснований для правильного суждения оказалось недостаточно. Западный театр XVIII столетия, с того момента как французская буржуазия почувствовала себя окрепшей, пошел по пути «тенденциозного» искусства: не было ни одной оперы, ни одной комедии в европейском репертуаре XVIII столетия, которая в какой-либо мере не отразила бы политических тенденций растущего класса.

Наш репертуар был подражательным. Процент «доморощенных» драматических произведений в русском театре был не очень велик, да к тому же они не избежали «пагубного» влияния Западной Европы. Русские комические оперы и комедии оказались тоже «тенденциозными»,— правда, «тенденция» эта несколько обрусела в условиях России XVIII века. Переводная же драматическая литература, часто без всяких существенных изменений, буквально заполонила русские подмостки.

Во Франции XVIII столетия классы вели ожесточенную борьбу между собой; спорили друг с другом и театральные стили.

В то же время и крепостническая Россия никак уж не была «блаженной» страной, где бок-о-бок жили мирные «поселяне» с такими же добродушными и «кроткими» помещиками. В России все время происходила глухая борьба классов, и только условия XVIII столетия изредка позволяли ей принять конкретные формы. Однако Пугачевское восстание растревожило «чувствительные» сердца миролюбивых сельских дворян, заставило их сломя голову бежать в соседние крупные города, ища защиты у официальной власти. «Государь-батюшка» своей вотчины почувствовал, что его «самодержавию» наступает неожиданный и прискорбный конец. Он вздохнул с облегчением только тогда, когда все участники Пугачевского движения были уничтожены, четвертованы, засечены или сосланы в Сибирь.

В России, вступившей на путь денежных отношений, образовался и новый класс буржуазии, которая, в свою очередь, могла бы присоединить свой голос к хору недовольных социально-политическими отношениями России XVIII—XIX столетий.

Купечество, мелкие торговцы, ремесленники, мастеровые населяли, наряду с дворянством, русские города и принимали участие в культурной жизни его. И, конечно, новоиспеченная буржуазия, достаточно обеспеченная материально, любила всякие зрелища, глазела на пло-

щадных комедиантов, канатоходцев, акробатов и фокусников, смотрела представления кукольных комедий и, наконец, посещала общественные театры. А в заимствованных из Франции пьесах она находила не мало общего с собственными настроениями.

Мы не знаем еще точно зрителя крепостных театров, но мы с уверенностью можем сказать, что галерка и ярусы театра Медокса заполнялись представителями третьего сословия.

Поэтому особенно интересным представляется нам сопоставление репертуара крепостных театров с московским публичным театром Медокса.

Из общего числа 297 вещей репертуара крепостных театров только 45 пьес шло на нескольких помещичьих сценах, т. е. меньше чем шестая часть.

37	из	них	ставились	на	двух	домовых	театрах
7	»	»	»	»	трех	»	»
1	»	»	»	»	пяти	»	»

Не буду перечислять всех 45 пьес, общих для нескольких крепостных театров; назову только наиболее ходкие из них:

1. Водовоз, или Двухдневное происшествие, опера Керубини.
2. Калиф Багдадский, опера Буальдье.
3. Дианино древо, опера Мартини.
4. Несчастье от кареты, комическая опера Княжнина.
5. Нина, или Сумасшедшая от любви, комедия Марсольера.
6. Днепровская русалка, опера Краснопольского.
7. Честное слово, комедия Шипса.

8. Школа ревнивых, большая опера.
9. Редкая вещь, опера Мартини.

Процент совпадаемости репертуаров помещичьих сцен оказался очень невелик. Картина же соотношения между репертуаром крепостных театров и театром Медокса несколько иная и более благоприятная в смысле установления точек соприкосновения между ними, так как из 45 пьес, общих для дворянских сцен, 31 вместе с тем шла и у Медокса.

Только в 14 случаях из этих 45 репертуары Медокса и крепостных театров не совпадали, но в это число входят 7 пьес из репертуара театров Шереметева и Воронцова, связанных дружбой и, повидимому, ссужавших друг друга новинками. Вместе с тем, как выяснил Станюкович[1], Шереметев совсем не склонен был делиться театральной литературой с другими. Остальные 7 пьес относятся к позднейшему времени и просто потому не могли итти у Медокса, что к тому времени этот театр уже не существовал.

Таким образом, мы можем установить в общем значительное совпадение и повторяемость репертуара на крепостных сценах и на подмостках московского частного театра, принадлежавшего англичанину Медоксу.

Крепостные театры не были равнозначащими и отличались достаточным своеобразием своей внутренней структуры. Помещичьи театры «по-

[1] Вл. Станюкович, Домашний театр Шереметевых XVIII века, Л. 1927.

требительского» характера и театры общественные, хотя и крепостные, выполняли неодинаковые функции. То, что репертуар театра Медокса совпадает с репертуаром именно общественных крепостных театров, и подтверждает нашу мысль, что оба вида сцен обслуживали одного и того же зрителя, что репертуар определялся не только личными вкусами владельца театра, но также и зрителем, платившим деньги за места в зрительном зале, хотя бы в ярусе или на галерке. «Театры же для себя», типа шереметевского в Останкине или куракинского в Надеждине, шли по линии удовлетворения «своего» зрителя, ничего не платившего за представление и при посещении какого-нибудь общественного театра занимавшего только первые ряды кресел или самые дорогие ложи.

К сожалению, несмотря на огромный досуг всех «наблюдателей» общественной жизни XVIII века, нельзя похвастаться обилием сведений о репертуаре отдельных крепостных театров. Действительно, из 173 театров, фамилии владельцев которых до нас дошли тем или иным путем, мы знаем о репертуаре только 22 театров, причем никак нельзя сказать, что нам известен весь их репертуар, потому что во многих случаях дело ограничивается двумя-тремя названиями.

Сведения об этих 22 театрах распределяются далеко не равномерно.

Распределение сведений о репертуаре 22 театров

1.	Театр Анненкова	1 пьеса
2.	» Апраксина	5 »

3.	Театр	помещика Б.	1	пьеса
4.	»	Волконского П. М.	6	»
5.	»	Волькенштейна	4	»
6.	»	Воронцова А. Р.	93	»
7.	»	Всеволожского	3	»
8.	»	Гладкова	3	»
9.	»	Горихвостова	4	»
10.	»	Долгорукой	1	»
11.	»	Д. И. Ш. в Украине	2	»
12.	»	Есипова	3	»
13.	»	Каменского	36	»
14.	»	Нарышкина	4	»
15.	»	Познякова	7	»
16.	»	Потемкина	1	»
17.	»	Танеева	2	»
18.	»	Хорвата	45	»
19.	»	Шаховского	38	»
20.	»	Шереметевых	77	»
21.	»	Щербатова	7	»
22.	»	Юсупова	3	»

По обилию сведений театр Воронцова оказался на первом месте среди других помещичьих театров. Объясняется это не тем, что театр этот, по сравнению с другими, был поставлен шире, что спектакли шли чаще и регулярнее, а тем, что С. Щегловой в архиве Воронцовых удалось найти распределение пьес по дням, что и легло в основание списка.

Театры Каменского, Шаховского и Хорвата в XIX веке благодаря счастливому подбору воспоминаний о них, а может быть благодаря большей общественной значимости их, представлены в репертуарном отношении довольно широко.



Жанровая сценка из быта русского столичного купечества.



Зритель русского театра

Репертуар шереметевского театра известен нам преимущественно по архивным спискам, разысканным Станюковичем. Сюда вошли пьесы, которые ставились на сцене шереметевских театров с самого основания их.

Мы отмечали совпадаемость репертуара театра Медокса с крепостными театрами. Но надо сказать, что это справедливо только в том случае, когда мы говорим о театрах коммерческих и общественных, потому что многие крепостники-антрепренеры шли самостоятельным путем, индивидуализируя культивируемое ими искусство. Два театра—А. Р. Воронцова и Н. П. Шереметева—блестящие примеры этому.

Из 93 вещей, поставленных на театре Воронцова, 52 пьесы шли также и у Медокса; 41 вещь не входила в его репертуар,—причем среди излюбленных авторов Воронцова, лично наблюдавшего за постановкой театрального дела, мы находим имена Вольтера, Руссо, Мольера. Друг энциклопедиста Дидро, европейски просвещенный, граф Воронцов подбирал репертуар своего театра, считаясь не только с личным вкусом, но и учитывая всю силу воздействия буржуазной драматургии на своего деревенского, часто даже крепостного зрителя.

Что касается театра Шереметева, то выясняется, что из 83 вещей, поставленных на кусковской и останкинской сценах, 21 пьеса шла также и у Медокса, а остальные 62 с репертуаром медоксова театра не совпадают.

Несколько пьес шереметевского театра также шли на эрмитажной сцене, в большинстве же

случаев они являлись привилегией «собственного» графского театра.

Если вспомнить, что Шереметев, будучи за границей, не пропускал ни одного театрального представления, если прочитать только список театральных книг, альбомов, пьес и журналов, значившихся в библиотеке Н. П. Шереметева, сгоревшей во время пожара 1812 г., если знать, что при Шереметеве был постоянный «пиита» Вороблевский, в обязанности которого входило переводить иностранную драматическую литературу, а в Париже жил агент по театральным делам Н. П. Шереметева Ивар, высылавший регулярно театральные новинки,— если принять все это во внимание, то покажутся вполне естественными и оригинальность и разнообразие репертуара шереметевского театра.

Пьесы, игранные в Кускове или Останкине и не попавшие на профессиональную сцену, принадлежат, по-преимуществу, перу иностранных писателей.

Несмотря на множество точек соприкосновения между театром Медокса и театром Шереметева, последний стремится итти непроторенной дорогой и не повторять представлений, вынесенных когда-либо на суд общественного мнения. Медокс жаловался, что Шереметев отвлекает от него бо̀льшую часть публики. Это звучало горькой истиной для прогоравшего антрепренера, но со стороны зрителя было вполне естественным предпочесть бесплатное и к тому же более совершенное в художественном отно-

шении удовольствие платному представлению в публичном театре Медокса.

Самостоятельность в репертуарном отношении могли позволить себе только очень немногие театры. Вообще же крепостной театр шел по линии наименьшего сопротивления, предпочитая ставить пьесы, которые нашли себе художественное разрешение на общественном театре, частном или казенном — безразлично. Репертуар отдельных помещичьих театров полностью подтверждает эту мысль.

Следовательно, репертуарная близость театров крепостных и театра Медокса несомненна. Это верно во всех тех случаях, когда мы имеем дело с общественными крепостными театрами, рассчитывающими на ту же публику, что и Медокс. Экономически же мощные помещичьи «театры для себя», обеспеченные прекрасной труппой, хором, оркестром и руководством, не считались со вкусом «массового» городского зрителя, строя представление только в соответствии со своими эстетическими наклонностями и желаниями гостей, приглашенных на спектакль. «Свежесть» и новизна репертуара всегда импонировала взыскательному зрителю «домового» театра.

Находясь в Москве, хорошо организованный общественный театр Медокса мог служить постоянным образцом для менее совершенных театральных организаций. Совпадение в выборе драматургического материала между театром Медокса и провинциальными крепостными театрами было неизбежно для последних.

Но если репертуарный резерв был общим для всех театров, то должны были установиться точки взаимодействия и между отдельными помещичьими сценами. Крепостные театры по своим задачам и целям, по своим функциям не были однозначащими. Одни из них, рассчитанные только на спектакли «по случаю» именин, дня рождения и т. д., были эпизодической забавой русского помещика. Их репертуар был невелик, выбор его так же случаен, как случайна была причина, породившая данный театр.

Другие театры, как шереметевский или воронцовский, выросшие из потребности к развлечению, перерастали свою первоначальную задачу и превращались в регулярные театры, с постоянными спектаклями. И, наконец, такие театры, как Каменского в Орле или Шаховского в Нижнем-Новгороде, были общественными театрами в полном смысле этого слова.

Взаимодействие между театрами могло итти прежде всего по линии общности задачи их. В таком случае должны совпадать репертуары однозначащих театров, сосуществовавших или преемствовавших друг другу. Неоднократны были случаи перехода преподавателей и режиссеров с одной сцены на другую. Это давало им повод переносить свои постановки на новые подмостки. Так было, напр., с преподавательницей балета Робатовской, служившей сначала у Н. Б. Юсупова, а потом у помещика И. О. Хорвата в Курской губернии.

Театры Шереметева и Воронцова по репертуару, относительно, были наиболее близкими

друг другу: на обоих театрах шло 11 одноименных вещей. Порожденные любовью своих владельцев к драматическим зрелищам, руководимые Шереметевым и Воронцовым, в равной степени образованными людьми, с определенными классовыми вкусами,—оба театра должны были найти точки соприкосновения в словесном материале, который использовался на их подмостках.

В театрах общественного типа их руководители Шаховской и Каменский,—предприниматели, эксплоатировавшие крепостной труд с целью наживы (правда, Каменскому нажиться не удалось),—в составлении репертуара руководились одинаковыми соображениями. Совпадаемость репертуаров их театров не так уж велика—всего в 6 названиях, но между другими театрами совпадения ограничивались одной, в лучшем случае двумя пьесами.

Крепостные театры после рескрипта 1797 г., поневоле черпая драматическую литературу из общего источника, а именно—из репертуара столичных казенных театров, стремились индивидуализироваться в выборе постановок. Знакомые друг с другом, состоя в родстве или в свойстве, сталкиваясь постоянно на почве театральных интересов, зная, во всяком случае, друг о друге понаслышке, крепостные владельцы театров, естественно, должны были разнообразить свой репертуар и не повторять прискучившие на других подмостках пьесы, тем более что и зритель на этих спектаклях часто был один и тот же.

В репертуаре крепостных театров среди фамилий, входящих в мировую литературу (Бомарше, Вольтер, Гольдони, Дидро, Мольер, Шекспир, Шиллер, Шеридан и т. п.), помимо писателей, составлявших цвет русской литературы (Сумароков, Княжнин, Грибоедов), мы встречаемся с целым рядом имен, заслуживающих особого внимания.

Князь Белосельский-Белозерский, переводивший Державина и Ломоносова на французский язык, написал неприличнейшую пьесу «Ол*нька, или Первоначальная любовь» и упивался скандальным успехом ее на театре у Столыпина.

И. М. Долгоруков, автор интереснейших для нас мемуаров, значился автором пьесы «Любовное волшебство», которая шла на Нижегородском театре князя Шаховского. На представление ее в 1813 г. случайно попал сам автор.

Среди этих княжеских фамилий затесалось скромное имя М. Матинского, крепостного человека князя Ягужинского, автора нескольких пьес, талантливого математика и музыканта, сочинявшего музыку к собственным пьесам. Его две вещи—«С.-Петербургский гостиный двор» и «Тунисский паша»—исполнялись на помещичьих подмостках и имели громадный успех на казенной сцене.

И. О. Хорват, помещик Курской губернии и владелец домашнего театра, написал оперу «Марфа Новгородская», которая с успехом шла сначала на его собственном театре, а потом на Московском, и заслужила одобрительные рецензии критиков. Таинственные инициалы «Ф. Г.»

скрывали крепостного композитора, написавшего музыку к «Милене» Хераскова. О нем известно только, что он принадлежал князю Волконскому, владельцу крепостного театра.

Среди переводчиков XVIII века мы обнаружили студента Генша, члена кружка Н. Страхова; знаменитого актера Дмитревского, находившего время служить русской профессиональной сцене и быть, вместе с тем, руководителем крепостных театров и актеров, а на досуге заниматься переводами драматических вещей. Пьесы, переведенные Дмитревским, пользовались всегда исключительным успехом, в особенности «Дианино древо» и «Редкая вещь», — мы уже говорили, что обе эти вещи выдержали наибольшее количество постановок и на крепостных театрах. Успех переводов Дмитревского, повидимому, в значительной мере был обязан артистическому чутью Дмитревского, знанию русской сцены и вкусов зрителя.

Князь Потемкин и Голенищев-Кутузов отдавали также дань переводам: их перу принадлежали «Магомет» Вольтера и опера «Притворная любовница». И. М. Долгоруков, о котором мы говорили как о владельце крепостного театра и авторе пьесы, был, оказывается, и переводчиком: пьеса «Бот, или Английский купец» переведена им с английского языка.

Тут же, наконец, находим и Василия Вороблевского, крепостного поэта Шереметева, с его 11 переводами пьес с французского языка. Из этих вещей только три попали на подмостки

театра Медокса, одна вещь входила в репертуар Воронцова («Пателень-стряпчий» де-Брюиса), остальные являлись исключительной привилегией театра Шереметева.

Но если на страницах исследовательской работы князь Белосельский-Белозерский мог очутиться рядом с Василием Вороблевским, «ревизскою душою» графа Шереметева, то в реальных условиях крепостнической России Василий Вороблевский мог стоять рядом с князем, только приняв крайне униженную и подобострастную позу. Василий Вороблевский, издав книгу своих переводов, предпослал ей предисловие, которое как нельзя лучше освещает взаимоотношения между крепостными художниками и их патронами: «Прошлого году рассудилось Вашему сиятельству приказать мне перевесть сию лирическую комедию «Башмаки Мордоре», с французского языка на русский для представления на домовом Вашего сиятельства театре, что я и старался повеленное мне исполнить, сколько сил моих было, ибо в стихотворении лет уже за тридцать я не упражнялся, а под музыку (не зная ее) и никогда не только арий, но и песен не подводил; однакоже усердие мое и ревность к Вашему сиятельству довели меня с некоторою помощью до того, что я, переведя, при поднесении ее письменной Вашему сиятельству, удостоился похвальной Вашего сиятельства апробации, чем Вы соизволили поострить меня к вящшим переводам сего роду, которые также за сим скоро в свет выдут. Ныне же, напечатав ее моим коштом, посвящаю имени Вашего

сиятельства, в знак моей Вашему сиятельству чувствительной благодарности за путеводительство к таковым переводам и прошу удостоить ее милосердным Вашего сиятельства принятием. Вашего сиятельства нижайший раб, *Василий Вороблевский*».

«Нижайший раб» из «усердия и ревности к сиятельству» готов взяться за дело, в котором он «лет тридцать не упражнялся»—не зная музыки, сочинять арии и дуэты для комических опер. Впрочем, если бы Вороблевский и не сделал этой оговорки, то любой из его переводов был бы блестящим примером полного его непонимания и неспособности к поэтической деятельности. В 1779 г. у П. Б. Шереметева ставилась опера «Живописец, влюбленный в свою модель» в переводе Вороблевского, наглядном образце творчества «по заказу». Ария служанки Аценты после всех выправок и редакций звучала так:

Кокетка есть ли будет,
На убор преизбудет,
Ваши деньги пойдут,
Любовники придут,
У вас житье найдут.
Аббаты льстивые запоют
Какую песенку прекрасну;
И петиметры, кои лгут,
Богатой гордостью найдут,
Со всех сторон осадят тут
Вашу страстну.
И, может быть, в полон возьмут,
Потом на лоб прикрасу тебе дадут.
Есть ли ж узрит свободу,
Не вдастся в непогоду
И не утонет в воду,
Куда многи падут.

За малу тут досаду,
А верности в награду
Ваш повернет дом,
С одного взгляду,
Совсем вверьх дном.

Не знаю, как выглядела эта «ария» под музыку, сочиненную тем же Вороблевским,—который, по собственному признанию, «под музыку не только арии, но и песен не подводил»,— но неуклюжесть перевода не могла быть спасена никакой мелодией и очевидна для самого невзыскательного вкуса. Непонятно только, почему Шереметев не замечал этого и допускал такого рода «поэзию» на своих подмостках, обставленных со всею внешней помпезностью. Единственным объяснением может служить то, что «сиятельному» графу, принципиальному собственнику, хотелось иметь хоть плохого, но все же «своего» поэта и переводчика.

А в то же время современниками Вороблевского делались переводы на прекрасном русском языке, легкими и изящными стихами, не говоря уже о наших русских комедиях и комических операх, написанных подчас в поэтическом отношении блестяще.

Рассматривая репертуар крепостных и казенных сцен XVIII века по существу, мы становимся перед весьма любопытным фактом. Репертуар этот являет необычайную смесь не только литературных жанров, но и классовых установок писателей, перу которых принадлежат произведения, ставившиеся на русских подмостках.

Наряду с трагедиями Корнеля и Расина—драматургов, выражавших идеологию и вкус придворно-аристократического общества,—мы находим драмы Дидро, слезливые комедии Нивельде-ла-Шоссе, комедии Бомарше, которые проводили устремления буржуазии Запада XVIII столетия.

Основная масса литературных произведений, претворявшихся в спектакли русского театра, принадлежала перу буржуазных писателей; мещанские драмы, буржуазные драмы, слезливые комедии, наконец комические оперы, построенные на сюжетах из жизни почтенного буржуа, главным образом привлекали внимание зрителя и воспитывали его с подмостков русского театра.

Если такие писатели, как Корнель, Расин, Мольер или, наконец, даже Вольтер, были правомочны на дворянской сцене в России, то появление буржуазных драм, с героями, проливающими потоки слез по поводу угнетения третьего сословия, представляется на первый взгляд несколько странным фактом.

А между тем история нам говорит о несомненном успехе многих из вещей именно буржуазного направления: «Беглый солдат» Седана пользовался огромным успехом на многих крепостных сценах. Примеров такого триумфа буржуазных вещей можно было бы привести множество, но вполне достаточным основанием для того, чтобы призадуматься над этим явлением, служит то, что весь переводный репертуар крепостных театров, в сущности, составлен из литературы третьего сословия.

Русское искусство XVIII века было подражательным, и подражало оно, преимущественно, французскому искусству. Во Франции в это время происходил сложный процесс роста буржуазии, а ее искусство постепенно отвоевывало позиции у придворно-аристократического общества. Россия перенимала оттуда все, в особенности в области литературы и театра; она заимствовала и репертуар французской сцены, своеобразно преломляя его в русских условиях.

Зависимость русского театра не только в репертуаре, но и в приемах актерского творчества, декоративного оформления, в построении спектакля от современного ему французского театра была огромной. Крепостной же театр был неотделим от остальной театральной действительности феодальной России. Поэтому, не зная в точности, в чем заключались разногласия между аристократическим и буржуазным классом в реальной обстановке Франции XVIII столетия, чего требовали идеологи последнего, за какое направление в театре они боролись,—мы не можем со всей ясностью представить себе идеологию крепостного театра, не можем понять, как он мог претворять на своих подмостках литературу, с первого взгляда чуждую ему.

Так возникает перед нами проблема театральных направлений во Франции XVIII столетия.

БОРЬБА ТЕАТРАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ ВО ФРАНЦИИ XVIII СТОЛЕТИЯ

Высшим принципом управления французского абсолютизма была самая резкая централизация. Король — абсолютный монарх, к которому центростремительным движением направляются все силы страны: экономические мероприятия, финансовые операции, юридические и политические установления и, наконец, религия, наука и искусство.

Так же, как в центре государства стоял король, в центре всего умственного движения Франции был поставлен разум, подчинявший своей неумолимой, железной логике науку, литературу и искусство. Отсюда закон трех единств классического искусства, отвлеченность трагических фигур, рассудочность в словах, движениях, интонациях актеров Французской комедии.

Государство — это король; и актерская масса увеличивала число придворных, сгибавших свои спины перед королем-солнцем.

Трагедия Корнеля и Расина и комедия Мольера — вот то искусство, которое пришло на

службу королю и его двору. Подмостки театра заполнились актерами в королевских мантиях, в огромных париках, неудобно сидевших на голове. Длинные отвороты рукавов театральных костюмов, полы кафтана и жилета с подложенной под них проволокой, чтобы нельзя было сгибаться, накрахмаленные манжеты, воротнички и галстуки — дань придворному этикету. Каким образом мог явиться перед королем трагический герой, не имеющий права приезда ко двору?!

Но дворянство приходило в упадок, буржуазия же усиливалась и получала невиданное могущество и значение.

Париж, бюрократический центр Франции, но, вместе с тем, и крупнейший центр ремесленной промышленности, в середине XVIII столетия стал местом встречи непримиримых врагов, двух враждебных классов: придворно-аристократического общества и буржуазии. Здесь был назначен поединок, на котором противники применили своеобразное оружие: они скрестили бутафорские шпаги, избрав местом встречи площадку театральных подмостков.

В противоположность Корнелю, Расину и отчасти Мольеру—Вольтер, Дидро, Руссо стали выразителями буржуазных тенденций в литературе и театре.

Вольтер во всей своей философской и в особенности театральной деятельности окажется идеологом крупной буржуазии. Вольтер постарается видоизменить классическую трагедию в смысле содержания, но сохранит тради-

ционную форму, не отступая от закона трех единств.

Дидро, поддерживаемый идеологами средней буржуазии, потребует коренного изменения задач театра, построения спектакля и устройства всего театрального учреждения, он провозгласит новое содержание в соответствующей ему форме, но оставит театр на тех же подмостках, где процветала французская трагедия.

Наконец, Руссо, пламенный вдохновитель мелкой буржуазии, потребует революционной меры: театр должен быть уничтожен, снесен до основания, камня на камне не должно остаться от дворянских «позорищ». На расчищенном, голом месте нужно будет строить новое зрелище—театр «всенародный».

Средняя торговая и промышленная буржуазия была авангардом буржуазии Франции XVIII столетия, а «Энциклопедия»—центром ее духовных интересов. Правительство жестоко преследовало «Энциклопедию» и ее сотрудников. Забота о том, чтобы «потомки, просветив себя опытом предшествующих столетий, стали после этого добродетельными и счастливыми», являлась принципом, пронизывавшим все стороны деятельности энциклопедистов, в частности и театр.

Понимая искусство, как мощное орудие агитации, энциклопедисты отлично сознавали, что произнесенное со сцены со всею убедительностью слово, блестящая идея, возбудившая реакцию зрителя в определенном направлении, притом зрителя, выражаясь современным язы-

ком, «неорганизованного», в тысячу раз действеннее скучно написанного трактата.

«Всякий город,—писал Дидро, — страдает предрассудками, которые следует уничтожить, пороками, которые следует искоренить, смешными пристрастиями, которые необходимо преследовать, и нуждается в спектаклях сообразно со своим национальным характером.

Какое могучее средство, если правительство умеет им воспользоваться, и как легко таким путем подготовить перемену в законодательстве или в обычаях!» [1]

Театр должен перестать быть забавой, развлечением или даже трибуной для проповеди философских идей, как этого хотел Вольтер. Комплексом четких классовых идей, пронизывающих все драматическое произведение от начала до конца, театр должен воздействовать на эмоции зрителя, на его «чувствительность», взбудоражить его сердце и привести его на путь добродетели.

Дидро не был одинок. Окруженный энциклопедистами, он обращал свой голос не в безвоздушное пространство,—он видел перед собой живых людей, реальную жизнь, со всеми ее злоключениями, противоречиями, внутренними обидами, невысказанными требованиями и классовой борьбой. Дидро видел перед собой лицо французского буржуа XVIII столетия.

Дидро был философом-материалистом, худо-

[1] Diderot, Oeuvres complètes, De la poèsie dramatique, v. 4, Paris 1875—1877, p. 540.

жественным критиком, теоретиком театра и драматургом. В данной работе Дидро нас интересует как создатель теории театральной системы, а не как драматург.

Несколько слов об истории теоретических высказываний Дидро. Сначала появилась пьеса Дидро «Побочный сын», с сопровождавшими ее «Разговорами»; затем снова пьеса «Отец семейства» и «Этюд о драматической поэзии», в виде послания к Гримму, и, наконец, «Парадокс об актере».

Дидро требовал «нового» искусства. Он противопоставил французской классической трагедии театральную систему, достаточно реформаторскую и достаточно стройную, как это мы увидим впоследствии. Теория Дидро требовала нового сценического стиля — реалистического, выставляла новую систему спектакля.

Дидро, создавая театральную теорию, тем самым бросал литературную «бомбу» за кулисы аристократического трагического театра. Началась суматоха: засуетились литераторы прежнего толка, забеспокоились актеры, спасая обветшалые традиции, заволновались деятели театра, охраняя выцветшие полотна перспективных декораций «palais à volonté» трагического спектакля. Бомба взорвала старые кулисы, разворотила сцену Французской комедии.

Анализируя теорию Дидро, прежде всего не нужно забывать, что Дидро—материалист, что среди материалистов XVIII столетия он выделялся элементами диалектики, и, наконец, нужно помнить, что Дидро был идеологом французской

средней буржуазии и прекрасно знал, чьи позиции он разрушает и чего требует.

Будучи философом, Дидро стремился свести теорию театра к единым принципам. Будучи материалистом, он строил эстетическую теорию на материалистической основе. Как идеолог средней буржуазии, он наполнил свою теорию конкретным классовым содержанием и противопоставил ее теории и практике театра враждебного класса. Его теория сентиментально-реалистического искусства была вызовом французскому классическому искусству, взращенному на придворно-аристократической почве.

В театральной теории Дидро пересмотрено было драматическое искусство во всех его элементах, начиная с задачи театра, источника творчества актера и драматурга и кончая драматическим произведением, актером, спектаклем и режиссерской экспликацией. Целью Дидро было уничтожение старого, ложноклассического французского искусства, и он при всяком случае противопоставлял свою теорию прежнему придворно-аристократическому театру.

Так как по Дидро задачей театра являлось поучение, воспитание и исправление зрителя, то главным элементом спектакля, естественно, делалось литературное произведение. Дидро придавал огромное значение словесному материалу, и свою театральную теорию он начал с критики построения драматического действия и драматургических жанров.

«Вот драматическая система о всей своей

широте. Веселая комедия, которая осмеивает смешное и порок; серьезная комедия, предметом которой является добродетель и обязанности человека. Трагедия, которая будет иметь своим предметом наши домашние несчастия; трагедия, предмет которой — общественные катастрофы и несчастия великих» [1].

Так безапелляционно вводит Дидро в определенное русло возможные роды и виды поэзии. Из четырех пунктов своей драматической системы Дидро перечеркнет два и оставит для себя, для своих друзей, для всех, кто шел за ним, «серьезную комедию» и «домашнюю трагедию», впоследствии объединившихся под общим именем «буржуазной драмы».

И так как «все драматические произведения создаются согласно определенной системе принципов» [2], — поэт прежде всего должен быть философом, он должен углубиться в самого себя, видеть человеческую жизнь, он должен быть хорошо осведомлен о состоянии общества, знать его функции, выгодные и невыгодные стороны его.

«La fortune, la naissance, l'éducation, les devoirs des pères envers leurs enfants et des enfants envers leurs parents, le mariage, le célibat, tout ce qui tient à l'état d'un père de famille vient amené par le dialogue» [3].

(«Состояние, происхождение, воспитание, обя-

---

[1] Diderot, Oeuvres complètes, v. 7, p. 309.
[2] Дидро, Парадокс об актере, изд. 1922 г.,стр. 3.
[3] Diderot, Oeuvres complètes, v. 7, p. стр. 312.

занности отцов к детям и детей к родителям, брак, холостая жизнь,—все, что связано с положением отца семейства, выступает в диалоге».)

Итак, «серьезный жанр» — самый высокий, самый правильный, самый интересный и самый добродетельный жанр драматической поэзии. Венец «серьезного жанра» — «философская драма».

Партер во Французской комедии, говорит Дидро,—единственное место, где смешиваются слезы злых и добрых. «Серьезная комедия», дающая картины человеческой жизни, показывающая человека, сталкивающегося с общественными ситуациями, претерпевающего горе и радости, попадающего в положения, близкие всем, кто сидит в партере, производит неизгладимое впечатление, живущее в нас даже помимо нас, и «злой выходит из своей ложи менее расположенным делать зло, чем если бы он выслушал серьезного и долго говорившего оратора» [1].

Установив и определив особенности серьезного жанра, Дидро переходит к самой технике драматического произведения.

Самый отбор Дидро из четырех жанров драматической поэзии «серьезной комедии», предметом которой являются добродетель и обязанности человека, и трагедии, сюжет которой — домашние несчастия, дает тон всему построению драматической системы Дидро. Дидро отбрасывает все, что ему не нужно, все, что ему ненавистно как идеологу буржуазии: «веселую комедию»

---

[1] Diderot, Oeuvres complètes. De la poèsie dramatique, v. 7, p. 311.

и «трагедию великих». А так как Дидро необычайно последовательно вкладывает во всякое высказанное им положение конкретное содержание, — понятно, почему отброшены именно эти жанры: они ему не нужны, как долго и раболепно служившие королям, придворным и окружавшим их.

Добродетель, красноречивая, убедительная, добродетель в новой одежде, простой и скромной, облекающей здоровое тело адвоката, судьи, торговца, интенданта и т. д., — вот что должно говорить с подмостков, вот то существо, ясное лицо которого должно стоять перед глазами писателя, когда он пишет. Понимая драматическое произведение, как руководящее начало, как своего рода режиссерскую экспликацию, но отнюдь не как сырой материал для обработки и передачи актерами, Дидро большое значение придавал именно построению словесного текста, который сам по себе обязывал бы исполняющих его актеров.

Драматическое произведение, по Дидро,—единое целое, где одна часть цепляется за другую; Дидро не выносил даже временного разрыва и требовал, чтобы антракты не разрывали действия, а являлись как бы продолжением предыдущего и началом последующего акта, — мысль, которая впоследствии займет внимание Лессинга и его современников.

Искусство, в частности театральное искусство, не может, говорил Дидро, иметь самодовлеющего значения, не может быть, как сказали бы мы, «искусством для искусства», а должно быть

«искусством утилитарным». Вот почему пьеса, лежащая в основе спектакля, должна быть насыщена идеями.

«Une belle scène contient plus d'idées que tout un drame ne peut offrir d'incidents; et c'est sur les idées qu'on revient, c'est ce qu'on entend sans se lasser, c'est ce qui affecte en tout temps» [1].

(«В хорошей сцене содержится больше идей, чем во всей драме событий, и именно к идеям возвращаешься, слушаешь, не утомляешься, это именно они производят впечатление во всякое время».)

Устанавливая примат «серьезного жанра»— серьезной комедии, домашней трагедии, Дидро считает, что каждое художественное произведение должно заключать основную идею, иметь свой «pivot» (вертел), на котором вертится все содержание его.

Искусство преследует агитационные цели; следовательно, всякая пьеса должна быть «тенденциозной». Из этого требования вытекало то, что пьеса, проводящая определенную тенденцию, должна строиться по строго разработанному плану; для достижения большей эффективности необходимо упростить технику построения драмы, надо прибегать только к несложной интриге, а для того, чтобы это дошло до зрителя, необходимо сбросить все вуалировки и познакомить его с первого же момента с обстоятельствами дела, т. е. дать экспозицию пьесы в самом начале.

---

[1] Diderot, Oeuvres complètes, v. 7, p. 317.

Дидро требовал для драмы не борьбы характеров между собой, но столкновения человека с общественными положениями. Быстрая сменяемость событий в пьесе, по Дидро, совершенно недопустима, потому что зрителя гораздо больше интересует развитие характеров действующих лиц, чем постоянная смена картин. В основе пьесы должно лежать одно событие, за развертыванием которого и следит зритель.

На сцене надо действовать, а не разговаривать, длинные повествования надо заменить пантомимой, потому что у театра, говорил Дидро, есть свой язык, отличный от языка других искусств.

Таковы главные положения Дидро,—нетрудно под них подвести и конкретное содержание. Впрочем, Дидро облегчает нам задачу, проделывая это сам.

«Серьезная комедия» и «домашняя трагедия» занялись героями, которые не могли похвастать принадлежностью к высшему свету, а под «домашними делами» Дидро отнюдь не хотел понимать домашние дела королей, царей, придворных, аристократов и тому подобных персонажей. Он заполнил покатую площадку Французской комедии нотариусами, инженерами, купцами, девушками, ведущими трудовую жизнь, и т. д. Коронованным же особам, прочно засевшим на театральных подмостках, Дидро предложил очистить место для представителей третьего сословия.

Дидро остался верен себе, как идеологу средней буржуазии; требуя тенденциозности драма-

тического произведения, он вложил в уста своих героев тирады о добродетели, заставил их словом и делом внушать зрителю мысли, идеи французского буржуа XVIII столетия. Дидро пропагандировал своему зрителю добродетель, которая не была отвлеченным размышлением, а служила прекрасным классовым оружием для растущей буржуазии Франции XVIII столетия.

Вот почему Дидро призывал строго следовать определенному плану при построении драмы, вот почему он настаивал, чтобы в основе пьесы лежали не контрасты двух характеров, а контрасты характера с «положением». Невинное требование — если рассматривать его как момент техники драмы — приобретало иной смысл, если знать носителей этих характеров, если видеть рослые фигуры буржуа, столкнувшихся с «общественным положением» Франции старого режима.

Пьеса, по Дидро, разбивалась на акты, акты — на отдельные сцены; впоследствии таких сцен в «Побочном сыне» оказалось 38, в «Отце семейства» — 54. Если мы вспомним желание Дидро заменить пантомимой тирады, «à part» и т. д., а также требование быстрой сменяемости декораций, нам станет ясно, что Дидро торопится показать своего героя, — впервые попавшего на театральные подмостки в простом человеческом образе, без шутовского колпака, — во всех возможных ситуациях, последовать за ним повсюду, куда увлекает его кипучая деятельность.

Дидро последователен во всех деталях сво-

ей теории, которая замечательна тем, что она охватила основные моменты драматического представления.

Если сейчас мы рассматриваем автора, актера, художника, режиссера, музыканта и т. д. как компоненты спектакля, то для своего времени теория Дидро должна была прозвучать откровением, так как он сумел не только обобщить наблюдаемые им явления, но во многом предвосхитил идеи Гете и Лессинга, а нам оставил стройную сценическую систему, единственную в своем роде.

Дидро не ограничился, как мог бы сделать и как бы поступили многие теоретики театра, пришедшие к театру из другой области искусства, вопросом о драматическом тексте,—Дидро выдвинул темы, вплотную столкнувшие его со спецификумом театра.

«Спектакль, — писал Дидро, — это хорошо организованное общество!»

«Voyez un charlatan au coin de la place Dauphine; il est bigarré de toutes sortes de couleurs, ses doigts sont chargés de bagues ; de longues plumes rouges flottent autour de son chapeau. Il mène avec lui un singe ou un ours; il s'élève sur ses étriers; il crie à pleine tête; il gesticule de la manière la plus outrée; et toutes ces choses conviennent au lieu, à l'orateur et à son auditoire» [1].

(«Посмотрите на шарлатана на углу площади Дофина; он пестрит всеми цветами; его пальцы унизаны кольцами; длинные красные перья

---

[1] Diderot, Oeuvres complètes, v. 7, p. 11.

развеваются вокруг его шляпы; он водит с собой обезьяну или медведя, он вытягивается изо всех сил, он кричит во всю глотку, он жестикулирует самым утрированным образом, и все это соответствует месту, оратору и его аудитории».)

Дидро хочет этим сказать, что определенному жанру представления должны соответствовать все моменты спектакля, и, следовательно, для того чтобы достигнуть единства входящих в сценическое представление элементов, необходимо добиваться ансамбля. Здесь Дидро предвосхитил Гете и немецких новаторов, требовавших «concert» в сценическом представлении.

В письме к m-lle Volland в 1769 г. по поводу постановки «Отца семейства» в «Comédie française» Дидро, после индивидуальных похвал актерам Моле, Долини и т. д., писал:

«Mais une justice que je leur dois c'est d'y avoir mis tout leur savoir faire et de jouer avec un concert si parfait que l'ensemble répare les défauts du détail. L'ouvrage est si rapide, si violent, si fort, qu'il est impossible de le tuer» [1].

(«Но справедливость требует сказать, что они применили всю свою опытность и играли с такой совершенной согласованностью, что ансамбль сгладил недостатки деталей. Вещь такая быстрая, такая неистовая, такая сильная, что невозможно ее загубить».)

По мнению Дидро, для того чтобы добиться ансамбля, необходимы многочисленные репети-

---

[1] Diderot, Oeuvres complètes, v. 19, письмо от 25 августа 1769 г.

ции. Он приводил в пример одного неаполитанского драматурга, который заставлял своих актеров репетировать бесчисленное количество раз, но в результате такого «мучительства» получался стройный спектакль—«хорошо организованное общество».

Не декламация монологов или диалогов, а действие, постоянно перемежающееся с пантомимой,—вот что, по Дидро, должно лежать в основе представления.

«Coups de théatre—un incident imprevu qui se passe en action et qui change subitement l'état de personnages; un tableau—une disposition de ces personnages sur la scène si naturelle, si vraie, que rendue fidèlement par un peintre elle me plairait sur la toile»[1].

(«Театральный эффект—непредвиденное событие, которое происходит во время действия и внезапно изменяет положение действующих лиц. «Картина»—расположение этих персонажей, настолько естественное, настолько правдивое, что, будучи точно воспроизведено живописцем, оно понравилось бы мне на полотне».)

Каждый эпизод спектакля должен строиться так, чтобы быть легко перенесенным на картину; в театральном представлении следует применять композиционные принципы живописи. Этот логический вывод сделал Дидро, прямо указывая, что композиция спектакля должна строиться так же, как живописная.

«Appliquez les lois de la composition pitto-

---

[1] Diderot, Oeuvres complétes, v. 7, p. 9.

resque à la pantomime et vous verrez que se sont les mêmes».

(«Приложите законы живописной композиции к пантомиме, и вы увидите, что они те же самые».)

Дидро в живописи высмеивал пирамидальное расположение фигур; в области же сценического претворения он возражал против симметричного мизансценирования актеров по плоскости авансцены, — он хотел завоевать ее глубину, разбросать сценические места по всей полезной площади, увеличить количество игровых точек, захватывая все возможности сценической площадки.

Существует очень интересная переписка Дидро с m-me Риккобони, артисткой Итальянского театра, автором «Писем мисс Фанни Бутлер» и «Маркизы де-Гресси». Переписка возникла по поводу «Отца семейства». M-me Риккобони, очень умная женщина и, как говорили, очень скверная актриса, но хорошо знакомая с практикой театрального дела, сделала ряд замечаний по поводу режиссерских экспликаций Дидро к «Отцу семейства». Возражения m-me Риккобони построены так, что дают ясное представление, чего требовал от спектакля Дидро, и, вместе с тем, приоткрывают завесу над сценой Французского театра, что особенно интересно для нас, так как мы неоднократно отмечали, что театральные традиции шли в Россию из Франции и что стилевые особенности крепостных спектаклей во многом определялись ими.

Прием, употребленный m-me Риккобони в письме к Дидро, заключался в том, что она

брала положения Дидро и пункт за пунктом возражала ему:

1. Вместо нейтральной декорации классического искусства Дидро хотел перенести на подмостки театра буржуазную жилую комнату. Прекрасно, говорила m-me Риккобони, но в таком случае необходим камин, как принадлежность всякого порядочного буржуазного семейства. А так как бока сцены заняты публикой (письмо относится к 1758 г., когда зрители не были еще удалены со сцены), то, следовательно, камин можно поместить только в глубине сцены. Глубина же французской сцены предназначена исключительно для декоративного фона, — актеров оттуда не слышно и не видно; к тому же свет и акустика приспособлены для развертывания действия на переднем плане.

2. «Театр — это картина», таково положение Дидро. Это верно, говорила m-me Риккобони, но театр—картина в движении и картина, в которой должны быть опущены детали, потому что зритель не имеет времени ими заниматься. Тем самым m-me Риккобони отрицала в театре как раз то, чего очень добивался Дидро, считавший, что между статуарными моментами сценического представления и живописной картиной не должно быть различия и что мизансцены должны строиться на живописном принципе.

3. Поза актеров, повернутых лицом к партеру, кажется Дидро ложной; но m-me Риккобони, опираясь на практику театра, находила для нее оправдание. Прежде всего, говорила она, если актер повернется ко второй кулисе, то его

увидит только четвертая часть зрителей, а между тем, лицо актера дополняет впечатление интересной сцены; бывают случаи, когда один взгляд, мало заметное движение головы производят огромное впечатление, опущенные или поднятые глаза показывают тысячу вещей. Но даже если бы это было неверно, то все равно условия сцены таковы, что в трех шагах от передних ламп в глубину сцены актера уже не видно и плохо слышно. Следовательно, развертывать действие на втором и третьем плане французской сцены, как этого хочет Дидро, никак нельзя в силу простых технических условий.

4. Дидро предлагал использовать паузы, наполнив их пантомимическим содержанием,— m-me Риккобони возражала, находя, что с этим нужно быть очень осторожным, так как неудачно удлиненная пауза «леденит» зрителя.

5. Повествовательные места драматического произведения, все «à part» Дидро рекомендовал заменить пантомимой. M-me Риккобони на это замечает, что зрителя мало интересует, что происходит в глубине сцены, и не трогает действие, не сопровождаемое словами, любопытство его возбуждает только тот, кто играет на авансцене. По ее мнению, все пантомимы пропадут даром и до публики не дойдут.

6. В сценах «сидячих», рекомендуемых Дидро, m-me Риккобони находила мало жизни и считала их холодными. Она предпочитала классического актера, произносящего свои монологи всегда стоя.

7. Сценическое оформление никогда не может

быть таким же простым, как комната, в которой живут. Чтобы быть правдивым на сцене, надо несколько отойти от натурального.

8. Не нужно также думать, что актеры по невежеству играют так, а не иначе: их игра зависит от зала, в котором они представляют и который их обязывает к определенному стилю игры.

M-me Риккобони заканчивает свое письмо, написанное со всей изысканностью XVIII века, замечанием (не лишенным колкости), что Дидро очень умен, что он очень много знает, но что, к сожалению, у него нет понимания маленьких деталей искусства театра, у которого все же есть свой «main d'oeuvre».

Таковы, в основном, возражения m-me Риккобони. Они интересны для нас, так как дают возможность разгадать постановочный смысл спектакля Французской комедии XVIII века.

На письмо m-me Риккобони Дидро не преминул прислать ответ. «Невозможно представить себе, чтобы два мнения о театральном действии, мое и Ваше, были более противоположными», писал задетый за живое корреспондент и тем самым лишний раз подчеркнул, что его система театрального представления противопоставлялась системе классического искусства.

Дидро в своем ответе начал с последних замечаний m-me Риккобони: он указал, что если актер зависит от зала, в котором он играет, и если зал смешон, нелеп и мешает его игре,— естественный вывод из этого, что такое помещение надо разрушить и построить новое по иному принципу.

Если на сцене сидит публика и мешает развернуть действие в глубину сцены, нужно публику убрать с подмостков и декоративно оформить всю сцену, используя все ее планы.

Дидро упрекал m-me Риккобони в неискренности, когда она возражала против разрешения спектакля в глубине сцены, ссылаясь на условия французской сцены, так как m-me Риккобони была отлично осведомлена о построении спектакля у итальянцев, где на огромной сцене происходило несколько событий одновременно, причем одно или два из них развертывалось в глубине сцены. Применение того же принципа вполне возможно, говорил Дидро, и для Французской комедии.

По мнению m-me Риккобони, публика не выносит деталей на сцене; Дидро же считал, что если каждое слово, движение, жест замечаются в жизни, то тем более это верно по отношению к сцене, куда устремлено напряженное внимание зрителя.

Если актера, отходящего ко второй кулисе, не слышно и не видно, заставьте его говорить громче и усильте освещение. Тем более, добавлял Дидро, что сейчас в «assemblées de spectacles» установили, не в пример прежним временам, когда театры были местом для «сумятицы» (tumulte), «очень смешное благочиние» (une police très ridicule).

Игра, которая запрещала поднимать руку выше определенной высоты, фиксировала расстояние, на какое можно отставить ее от туловища, и точно указывала, как низко может склониться

актер на сцене, — искусство, которое превращало актеров в манекенов, было неприемлемо для Дидро. Теория Дидро подвергла пересмотру систему французского классического театра от начала до конца. M-me Риккобони тщетно старалась защищать позиции театра, заколебавшегося под напором новых требований.

Спектакль Французской комедии, против которого была направлена теория Дидро, носил определенный классовый характер; как порождение придворно-аристократического искусства, он был предназначен для короля, его придворных, для высшего духовенства и для той крупной буржуазии, которая подпадала под влияние дворянства.

Стремясь всеми средствами удовлетворить свою публику, французская классическая трагедия содержание свое строила на сюжетах из жизни только высоких и сильных мира сего. Так же как зритель, сидевший в креслах Французской комедии, принадлежал к высшим социальным рангам, точно так же и действующие лица подбирались по классовому признаку. Цари, полководцы, придворные, короли заполняли сценическую площадку. Отсюда пышность костюма, отсюда помпезность, грандиозность перспективных декораций. Так как короли не могли, по мнению идеологов придворно-аристократического общества, говорить языком обыкновенных смертных, — специально вырабатывалась декламация, которая должна была своей напевностью, ритмичностью подчеркнуть необыденность говорящего персонажа.

Царь или король не мог позволить себе жестикулировать, как трактирщик за стойкой или же как почтенный буржуа, — актер классической школы поэтому был подчинен в своем жесте определенным канонам. Он не мог поднять руку выше головы, отнести ее в сторону, сделать лишний шаг вперед или назад, не мог повернуться спиной к подлинным королям, сидевшим в зрительном зале, и пятился назад. Когда по ходу действия требовалось вести диалог, — актеры, всегда обращенные лицом к зрителю, не смея повернуться к своему партнеру, попеременно уступали друг другу место, если кому-нибудь из них нужно было обратиться к другому.

Так же условен был костюм. В вещах с мифологическими сюжетами или из греческой и римской жизни историческая правдоподобность костюма не соблюдалась; был выработан условный костюм, который должен был изображать якобы римское, греческое или восточное одеяние.

Развертывая движение спектакля в тирадах и словесных поединках, а не по сцене театра, французская классическая трагедия не нуждалась во всей полезной площади сценического пространства. На фоне перспективной декорации, носившей, как и все элементы спектакля, условный характер, строились мизансцены, всегда простые, несложные, так как центр внимания был обращен на актера, произносящего текст.

«Игра французских актеров имела еще до Барона, величайшего актера тогдашнего времени, свои непреложные законы: ни один актер,

как ни был он любим публикою, не смел выходить из тех пределов, какие ему этими законами были предназначены: строгость партера, неподкупного в своих суждениях, охраняла их»[1]— так писал Жихарев в середине XIX столетия о спектакле Французской комедии по воспоминаниям своих «отцов», посещавших Париж.

Декорация, актерская игра, текст французской классической трагедии составляли стройную систему сценического действия. Спектакль подносился публике как некое мастерски выполненное художественное произведение. «Страстные любители театра (Французской комедии) посещали его ежедневно не для того, чтобы слышать или видеть пьесу, которую они видели и слышали сотни раз и знали наизусть, но для того, чтобы видеть и слышать, так ли известный актер сыграет известную сцену сегодня, как сыграл ее вчера, или так ли другой актер произнесет такую-то фразу или тираду, как произносил его предшественник. Актеру дозволялось играть таким образом, какой мог быть согласен с его средствами, т. е. с бо̀льшим или меньшим воодушевлением, с бо̀льшим или меньшим возвышением и понижением голоса, но он не должен был не только изменять характера представляемого лица, но и отступать от усвоенных ему положений на сцене. Исключения были редки и прощались единственно актерам гениальным, которые приобрели настолько доверия и

[1] Жихарев, Воспоминания старого театрала, «Отечественные Записки», 1854, № 110, стр. 112.

уважения публики, что могли отважиться на какое-нибудь нововведение в своих ролях и, в случае успеха, сделаться для других образцами» [1].

Условность и ограниченность жеста классического актера, полное подчинение традиционным приемам игры, передававшимся из поколения в поколение, и боязнь каких бы то ни было нововведений целиком подтверждаются рассказами Жихарева. Спектакль французской классической трагедии, пользуясь аналогией и современными формами, скорей всего можно назвать «театром чтеца», спектаклем «во фраке», потому что словесный текст не разыгрывался, а декламировался, произносился актером.

Стиль игры трагического актера требовал определенного комплекса условий, который давал бы ему возможность во всем блеске проявить свое искусство. Ему необходимо было соответствующее литературное произведение, необходимы были пресловутые три единства, концентрировавшие действие, внимание зрителя и воздействие на него, строгая, четкая читка, декламация, костюм, подчеркивавший значительность персонажа. Костюм этот мог давать минимальный простор движениям актера, потому что по замыслу трагического спектакля этого вовсе и не требовалось. Для актера статуарной игры, каким был актер классической трагедии, нужен был только декоративный фон, а не реаль-

[1] Жихарев, Воспоминания старого театрала, «Отечественные Записки», 1854, № 110, стр. 111.

ное изображение того или иного места действия.

Действие классического спектакля развертывалось только по горизонтали — вертикаль была мертва; игровые точки располагались на авансцене, а глубина сцены служила только перспективным фоном.

Я останавливаюсь на характеристике игры классического актера потому, что именно против ее принципов выступил Дидро, и потому, что у нас в России влияние классического спектакля было очень велико, особенно в XVIII столетии, и отголоски борьбы двух стилей, условного и реалистического, шли вплоть до XIX столетия и очень живо затронули вдохновителей и устроителей крепостного театра.

«Я помню, что первый раз почувствовал уважение к французской классической школе, когда услышал однажды сценическое состязание на вечере у Кокошкина. Завязался оживленный разговор о различии между псевдоклассической трагедией и мелодрамой, в отношении к их содержанию и исполнению на сцене. Известный актер Мочалов, бывший тогда в апогее своей славы, прочел отрывок из драмы Виктора Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», а Кокошкин вслед затем прочитал какой-то монолог из «Цинны» Корнеля.

Конечно, чтение первого было увлекательнее и производило более сильное впечатление... но и в декламации последнего была какая-то поразительная сила и величие, при которых не замечалось фальши и ходульности, в чем обык-

новенно обвиняют представителей французской драмы и ее исполнителей на сцене» [1].

Воспоминание относится к началу XIX столетия, к 20-м годам, т. е. к тому времени, когда французская муза могла быть давным-давно забыта.

Дидро, выступая со своей теорией, ударял по всем линиям театрального фронта. Переходя к одному из существеннейших элементов театральной системы — к актеру, он дал очень последовательную теорию актерской игры, включив сюда вопрос об источнике и психологии творчества, о двух методах актерской игры, строя их на конкретных примерах своих современников-актеров.

В драматическом произведении, по Дидро, источником творчества являлась природа; естественно, что оттуда же черпал свое вдохновение и актер. «Кто внимательно и осмысленно подражает природе, кто тщательно копирует себя или других, им изученных, кто непрестанно наблюдает за нашими ощущениями, — у того игра, после того как он впервые выступит на сцене Августом, Оросманом, Цинною, Агамемноном, Магометом, не только не станет слабее, но еще утвердится, обогатится новыми, собранными им наблюдениями» [2].

Таким образом, Дидро противопоставлял объективное творчество, выходящее из наблюдений

---

[1] Н. В. Дризен, Материалы к истории русского театра, М. 1913, стр. 86.

[2] Дидро, Парадокс об актере, Гиз, М. 1922, стр. 5.

над жизнью, из запаса знаний и сведений, приобретенных актером, и создания на основе этого образов и приемов, — творчеству условному, оторванному от живой действительности, базирующемуся на искусственном каноне.

Дидро советовал в «Салонах» за 1765 г. молодым людям из Академии бросить своих чахлых натурщиков, сидящих перед ними в неестественных позах, и обратиться непосредственно к реальной жизни.

«Demain, allez à la guinguette et vous verrez un homme en colère. Cherchez les scènes publiques, soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres» [1].

(«Завтра отправляйтесь в трактир, и вы увидите человека в гневе. Ищите уличных сцен, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, в домах, и вы получите там верные представления о правдивом движении в явлениях жизни. Да вот, посмотрите на ваших двух товарищей, которые спорят: видите, как даже этот спор, без их ведома, определяет расположение их тел».)

Личные качества дает актеру природа: лицо, голос, способность понимать изящное. Мастерства актер достигает только тогда, когда обо-

---

[1] Diderot, Oeuvres complètes, v. 10, Salons, 1765.

гатится его жизненный опыт. Знакомство и изучение великих образцов, знание человеческого сердца — предпосылка всякого творчества; мастерство же — результат упорной работы и привычки к сцене.

Актер — звено в общей системе, он подчинен тем же законам, что и поэт, писатель. Источник его творчества — природа и окружающая жизнь. Талант актера не в том, чтобы переживать свою роль, а в том, чтобы «точнейшим образом передать внешние знаки чувства и тем обмануть вас» [1].

Актер, изображающий чувствительного героя на сцене, заставляющий плакать чувствительного зрителя, должен быть сам абсолютно нечувствительным человеком. Чувствительность, утверждал Дидро, не есть признак талантливости. «Крайняя чувствительность создает актеров посредственных, посредственная чувствительность создает толпу плохих актеров, и только при полном отсутствии чувствительности вырабатываются актеры великолепные» [2].

В этом и заключался «парадокс» Дидро.

Следовательно, качество, определяющее даровитость актера, не есть чувствительность; актер должен быть холодным и спокойным наблюдателем; взамен чувствительности Дидро требует для актера силы суждения. Крупного актера создает способность легко понимать и

---

[1] Дидро, Парадокс об актере, Гиз, М. 1922, стр. 9.

[2] Там же.

воспроизводить характеры; чем актер значительнее, совершеннее, тем менее выражен его собственный характер: в противном случае индивидуальность актера пришла бы в столкновение с изображаемым лицом и пострадала бы художественность выполнения.

На основе текста, данного автором, актер, проанализировав его со всей силой суждения, привлекая все образы и приемы, добытые путем наблюдения над жизнью, творит воображаемый образ, создает возвышенный призрак, повторяет и проверяет его много раз перед зеркалом у себя дома, а потом на репетициях, и, наконец, воспроизводит этот образ всякий раз, когда выступает в соответствующей роли. Постоянные упражнения и память удерживают актера на достигнутой высоте.

Актер, искусство которого Дидро определяет как «великолепное обезьянство», всегда ровен в игре, всегда одинаков в своей роли. Его движения, жест, интонация, подъем и понижение страсти — все обдумано, размерено, соображено и изучено. В его декламации не будет ни однотонности, ни диссонансов. «Крики его скорби отчетливо обозначены в его слухе, жесты отчаяния запечатлены в его памяти и были предварительно выучены перед зеркалом. Он знает с совершенной точностью, в какой момент вынет платок и когда потекут у него слезы, ждите их при определенном слове, на определенном слоге, не раньше, не позднее. Этот дрожащий голос, эти обрывающиеся слова, эти придушенные или протяжные звуки, содрогающееся тело, подка-

шивающиеся колени, обмороки, бурные вспышки, все это — чистейшее подражание, заранее вытверженный урок, патетическая гримаса, великолепное обезьянство»[1].

Так обосновывал Дидро теорию игры «актера перевоплощения», в противоположность «актеру нутра».

Подчиненный только настрсению или своему вдохновению, «актер нутра» иногда дает прекраснейшие образцы творчества, но он не ровен, он не знает, так же как и зритель, смотрящий на него, в каком месте его осенит это вдохновение, и наряду с блестящими местами у него постоянно бывают «провалы».

Клэрон и Дюмениль, артистки-современницы Дидро, являли собой яркие примеры обоих направлений. Клэрон на своем дебюте выглядела манекеном, произносящим затверженные слова; но, путем усиленной работы над собой, над голосом, над жестом, эта же Клэрон к концу своей артистической деятельности, закончившейся в силу разных обстоятельств довольно рано, достигла блестящих результатов: великолепная дикция, фразировка текста, соответствие костюма, всех аксессуаров изображаемому характеру были ее отличительными качествами.

Находясь под влиянием энциклопедистов, исповедывавших те же взгляды на искусство, что и Дидро, Клэрон под конец своей жизни (а она умерла 80 лет) написала мемуары[2],

---

[1] Дидро, Парадокс об актере, Гиз, М. 1922, стр. 10.
[2] Mémoires de m-lle Clairon, Paris 1822.

последняя часть которых посвящена «Размышлениям о театральной декламации». Отдельные мысли, высказывания Клэрон в «Размышлениях» находятся под очевидным влиянием Дидро. Клэрон была лично знакома с ним; Дидро, живо отзывавшийся на все, что относилось к театру, не мог не оказать влияния на умную актрису, всегда искавшую теоретической поддержки своим взглядам и нововведениям в сценическом искусстве.

Знаменитая актриса выросла на задворках одного из больших городских домов. Клэрон славилась скандальными амурными похождениями, которые дали основание ее сопернице, артистке Дюмениль, через много лет, когда обе они превратились в 80-летних старух, переживших свою славу, назвать ее известной «куртизанкой». И эта же Клэрон, из желания ли оправдать себя перед новым поколением или же просто отдавая дань идеям XVIII века, повторила на страницах своих мемуаров сентенции Констанс, добродетельной героини «Побочного сына» Дидро, о воспитании детей, о морали, даже о добродетели и постаралась всячески выгородить себя.

Клэрон была представительницей «актеров перевоплощения», строивших свое искусство на строго обдуманном мастерстве. В то же время трагическая актриса Дюмениль, «актриса нутра», достигая порой необычайной убедительности в своих ролях, иногда впадала в состояние безразличия, которое неминуемо вело ее к провалу если не всей, то большей части роли.

Но, вместе с тем, Дюмениль, со своей не очень выгодной внешностью, ничем не примечательным голосом и фигурой, обладала даром преображаться.

«Эта актриса, выходя на подмостки, не знает, как она будет говорить, половину спектакля она даже не отдает себе отчета в том, что она говорит. Но вот наступил какой-то момент, и она великолепна» [1].

Дидро—это очевидно—отдавал предпочтение Клэрон: когда ему нужна была актриса для роли добродетельной Констанс в «Побочном сыне», он собственноручно вписал имя м-lle Клэрон.

Видя источник вдохновения и творчества актера в природе и реальной жизни, требуя от него огромной силы суждения, наблюдательности, опыта, жизни, знаний, вкуса и изящества, квалифицируя искусство актера как «великолепное обезьянство», Дидро логически должен был пойти дальше. Он задал себе вопрос: как же все это может быть осуществлено на сцене, где актер зависит от автора, от своих партнеров, от обстановки, от тысячи разнообразных обстоятельств театрального порядка? Таким путем Дидро пришел к вопросу о создании единого целого, единого театрального зрелища,—к вопросу о стилевом претворении текста в спектакль.

Прежде всего, Дидро, так часто, даже назойливо, зовущий к чистому роднику природы,

---

[1] Дидро, Парадокс об актере, Гиз, М. 1922, стр. 7.

прекрасно понимал всю разницу между «nature» и натуралистичностью в искусстве. «Approchez-vous de la vie réelle» («Приблизьтесь к реальной жизни») — вот как преобразуется у Дидро «nature».

Реализм в понимании Дидро не есть точное копирование реальных вещей, перенесение их непосредственно из действительности на подмостки. «Вы говорите о быстротечном мгновении действительности, а я говорю о произведении искусства, медленно выполненном, имеющем свое развитие» [1].

Только действительность, творчески преображенная сначала поэтом, а потом окончательно актером, может занять свое место в театре. Дидро отличал человека естественного от человека, созданного поэтом, и, наконец, человека, созданного актером. «Первый меньше, чем создание поэта, а этот меньше, чем создание великого актера, который среди них наиболее преувеличенный».

Следовательно, не натурализм, а реализм, в нашем понимании, защищал Дидро. Быть правдивым на сцене — отнюдь не значит быть таким, как в действительности; сценическая правда условна, тайна ее — «в соответствии поступков, слов, лица, голоса, движений, жеста тому идеальному образу, который создала фантазия поэта и которая так часто преувеличивается актером» [2].

Утверждая реализм в театре, так же как в

---

[1] Дидро, Парадокс об актере, Гиз, М. 1922, стр. 15.
[2] Там же, стр. 59.

литературном произведении, Дидро как идеолог буржуазии, готовившейся к классовому бою, ни на одну минуту не забывал, что текст, произнесенный со сцены, имеет своей целью дойти до зрителя так, чтобы тот не оставался равнодушным. Вся механика спектакля, весь комплекс идей, манера исполнения, сценическое оформление — словом, все композиционно-стройное и гармонически-целое — спектакль — должно было воздействовать на ту самую «чувствительность» зрителя, с которой Дидро яростно боролся в художнике, в актере.

«Чувствительность», по Дидро,—это то состояние души, сопутствующее слабости органов и вызываемое подвижностью диафрагмы, живостью воображения, тонкостью нервов, которое делает человека склонным сочувствовать, трепетать, восхищаться, бояться, волноваться, плакать, лишаться чувств, спешить на помощь, бегать, кричать, терять рассудок, преувеличивать, презирать, негодовать, не иметь точного представления об истинном, добром и прекрасном, быть несправедливым, безумствовать. Умножая число душ чувствительных, вы будете множить в одинаковой пропорции всякого рода дела хорошие и дела дурные, преувеличенные похвалы и чрезмерные хулы»[1].

«Чувствительность»—вот то свойство зрителя, которое всемерно использовал Дидро. Провозгласив утилитаризм в искусстве, Дидро со всей горячностью отмел всякую попытку сохранить

[1] Дидро, Парадокс об актере, Гиз, М. 1922, стр. 59.



Зритель русского театра



Домашние развлечения помещика

французскую классическую трагедию, прекрасно понимая, что тот комплекс идей, которыми он и его адепты напитают драматическое произведение и отдадут на исполнение актеру, произведет искомое действие на «чувствительного» зрителя. Ведь не даром же актер, по Дидро, прежде всего должен обладать силой суждения и ясным пониманием своей задачи.

Дидро привел в движение всю систему театрального действия, пересмотрел, начиная с принципа построения драматического текста, все элементы спектакля и предвосхитил многие современные нам идеи в области построения спектакля. Режиссера, в нашем понимании, во времена Дидро не существовало: его заменял или первый актер, или же режиссировали целым коллективом. Честь создания режиссуры, в современном ее смысле, приписывается Гете. «Der erste Regisseur in unserem Sinne war Goethe»[1]. («Первым режиссером в нашем смысле был Гете».) Гете вменяется в заслугу создание ансамбля, игнорирование интересов частностей во имя целого. Между тем, вопрос об ансамбле задолго до того поднимался Дидро. Спектакль, как говорил Дидро, — «это хорошо организованное общество», где каждый поступается частью своих прав в интересах всех и для блага целого; спектакль — зрелище, которое является в результате дружной согласованности, гармонии.

Не дойдя до мысли о привлечении, о создании специального художника, который занялся бы режиссурой, Дидро возложил эту обязанность

[1] Winds, Geschichte der Regie, Einleitung, Berlin 1925

на автора. Автор, по его мнению, обогащает актера комплексом идей и держит в своих руках веревочку, на которой дергается «чудесный паяц» — актер.

«Побочный сын» и «Отец семейства», изданные в сопровождении объяснительных текстов, были попыткой Дидро на конкретном примере показать, как должно строиться драматическое произведение, чтобы послужить впоследствии актерам своего рода режиссерской экспликацией. Действительно, по приложениям к обеим пьесам даже сейчас, когда нас отделяет полуторавековое расстояние от времени написания их, мы с совершенной ясностью можем представить, как мыслил Дидро постановочный план своих драм. Таким образом, честь создания режиссера слишком поспешно приписывается Гете; с неменьшим успехом можно было это сделать в отношении Дидро.

В литературе о Дидро принят взгляд, что его высказывания, в частности «Парадокс об актере», не имели влияния на современников, потому что «Парадокс» был напечатан в гриммовской Корреспонденции, которая выходила в количестве 15 экземпляров и имела строго замкнутый характер, и широкая публика познакомилась с «Парадоксом» только в начале XIX столетия. По существу, это неверно. «Парадокс об актере» действительно не был своевременно напечатан, но основная точка зрения Дидро на актера была известна интересовавшимся театром и литературой по целому ряду других его произведений—по объяснительным заметкам,

приложениям к «Побочному сыну» и к «Отцу семейства», по XXXIV главе «Нескромных драгоценностей», по «Observation sur Garrick», по статьям в «Энциклопедии» и т. д.

Кроме того, как известно, в XVIII веке очень распространены были «салоны», в которых живейшее участие принимали энциклопедисты (это часто давало повод упрекать их в несколько неподходящей обстановке для серьезной философии). Дидро был совершенно исключительным собеседником, замечательным оратором и большим энтузиастом того, во что верил. Поэтому нет ничего удивительного или неправдоподобного в том, что в горячих спорах об искусстве Дидро познакомил своих современников, причастных к театру, со своей теорией задолго до напечатания многих своих произведений.

Дидро считал, что весь спектакль в целом, так же как и текст, лежащий в его основе, должен проводить определенную мысль, имея в виду реальную жизнь. Реальная же жизнь, поглощавшая внимание Дидро, была полна классовых противоречий: шла борьба в области материальных, политических и идеологических вопросов. По одну сторону стояла аристократия в лице высшего дворянства и духовенства, а также крупная буржуазия, которая, колеблясь, все же перешла в стан аристократии, а по другую сторону — средняя и мелкая буржуазия, крестьянство и рабочий класс.

Дидро, переведя свою тетральную теорию на язык конкретной действительности, заговорил языком буржуа XVIII столетия. Семья, воспита-

ние, рождение ребенка вне законного брака, любовь к человеку неравного социального положения, разрыв между чувством и требованиями предрассудков и, наконец, пресловутая добродетель — тематика «Побочного сына» и «Отца семейства» Дидро.

Задача буржуазного театра, защищаемого Дидро,—воспитывать зрителя, давать ему в драматическом действии уроки нравственности, в противоположность французскому классическому искусству, единственной целью которого было стремление «позабавить» зрителя, в лучшем случае — доставить ему высокое эстетическое наслаждение. Дидро свои пьесы насытил содержанием, которое было близко идеологии французского буржуа XVIII столетия.

Художественные образы возникают на основе реальной жизни,—положение, которое одинаково выставлялось и идеологами классического искусства, и сентиментально-реалистического, возглавляемого Дидро. Но если Корнель и Расин под реальной жизнью понимали жизнь придворную, то для Дидро единственный интерес представлял быт буржуазного семейства.

Классическая трагедия ограничивалась нейтральной и условной декорацией, на фоне которой произносился текст. Дидро, потребовавший, чтобы на сцене была изображена реальная жизнь буржуа, захотел увидеть своих героев в привычной для них обстановке; он втащил на сцену домашние предметы буржуазного обихода; стол с газетами и журналами, карточный стол, клавесины, пяльцы, канапе и т. д. были расставле-

ны по площадке театра, возмущая своей добротностью эстетическое чувство знатоков и любителей классического искусства. В своих рассуждениях о драматической поэзии Дидро рискнул предложить, ко всеобщему ужасу, водрузить на сцене супружескую постель, чтобы реалистичнее изобразить буржуазное семейство в утренние часы. Буржуа, взошедший на подмостки, располагался на них со всеми удобствами домашней жизни.

Если сцена обставлена предметами быта, то естественно актерам обыграть эти предметы, не оставлять их «мертвыми». Дидро заставляет своих героев не только произносить тирады о добродетели, но и показывать зрителю свою будничную жизнь во всех ее подробностях. Действующие лица его драм играют в карты, вышивают на пяльцах, пьют чай и т. д., т. е. переносят на сцену буржуазный быт, что совершенно немыслимо было для классической трагедии.

Дидро переодевает актеров в платье, свойственное реальной обстановке нового спектакля. Вместо условных костюмов классической трагедии появляются костюмы «как в жизни». Констанс, героиня «Побочного сына», вопреки театральным канонам, появляется в капоте, потому что по ходу действия должно быть утро.

Сбросив со своих героев условный костюм, Дидро развязал их движения: он требовал жеста, который соответствовал бы реальной жизни, а не строился бы сообразно строго выработанным правилам, как это было в классической трагедии. В письме к одной молодой актрисе Дидро реко-

мендовал не бояться «повернуться спиною к публике», играть, как будто зритель не существует. «Четвертая стена» Станиславского — логическое завершение мысли Дидро.

Спектакль, как единое стилевое целое, в окончательной форме мыслился Дидро так, что текст, данный автором, заключающий в себе определенную идею, написанный по строгому плану, выполнялся актером, который больше доверяет своему рассудку, суждению, чем порывам непосредственного вдохновения. Действие, построенное на перемежающейся смене разговора и пантомимы и на быстрой сменяемости картин, развертывалось на всей полезной площади сцены, захватывая не только первый, но и второй и третий планы. На подмостки переносилась обстановка, привычная для человека небольшого достатка, для среднего французского буржуа. Освещение и акустика театра, в связи с развертыванием действия в глубину сцены, должны были быть коренным образом изменены и приспособлены к новым условиям спектакля.

Актер, не связанный обязательностью правил жеста, усваивал манеры, принятые в том классе, где создался характер изображаемого им лица, движения его не ограничивались никакими условностями, единственным критерием являлось соответствие их реальной жизни.

Вместо двух-трех персонажей классической трагедии на сцене по Дидро появились толпы слуг, так называемый «народ». Дидро даже сделал попытку организации массовых сцен. При рассказе слуги Андрэ в «Побочном сыне» о зло-

ключениях его господина все присутствующие на сцене издавали возгласы сочувствия и рыдали в соответствующих местах. В «Отце семейства» последний акт заканчивался массовой сценой примирения, и действующие лица уходили за кулисы, разделяясь на живописные группы.

Режиссерски это был спектакль «маленьких спектаклей», строившийся на развертывании действия по кускам, которые имели и самостоятельное значение и, вместе с тем, являлись необходимыми звеньями в общей системе.

В теоретических высказываниях Дидро, как в фокусе, сосредоточилась борьба двух направлений на французской сцене. Борьба эта шла не только по линии искусства, но была результатом классовой борьбы придворно-аристократического общества с новым классом буржуазии.

Крепостной театр, видевший на своих подмостках и классический репертуар, и буржуазную литературу, в частности Дидро («Побочный сын» и «Отец семейства» шли на дворянских сценах), оказался носителем стилевых противоречий театра Франции XVIII столетия. Крепостническая Россия, страна «дворянского режима», культивировала на общественных сценах крепостного театра буржуазную драматургию: ее репертуар почти сплошь состоял из пьес, проводивших идеологию третьего сословия.

В выяснении социального состава русского зрителя, посещавшего «слезливые» спектакли, расчленении его по «рангам» надо искать объяснения этому, несколько неожиданному с первого взгляда, явлению.

ЗРИТЕЛЬ КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

При анализе истории театральных явлений исследователь часто оказывается в затруднении, желая вскрыть социальную сущность зрителя. А между тем, именно зритель является потребителем художественных ценностей театра, и творческая воля работников сценического искусства направлена в сторону овладения «публикой», воздействия на зрителя. В то же время обратная волна влияния поднимается из зрительного зала за кулисы. Автор, актер, режиссер прислушиваются к голосу своего социального «заказчика». Театральный стиль вырабатывается только в результате взаимодействия творческих сил театра и зрителя.

«Реконструировать» зрителя, некогда заполнявшего давно умерший театр, необычайно трудно.

Изучение классовых противоречий, идеологических боев, всей общественной и политической ситуации периода, интересующего исследователя, — единственно верный путь для театроведа.

Необычайная скудость сведений о тех «верноподданных» гражданах России XVIII столетия, которые посещали «позорища», не позволяет нам оперировать непосредственными данными при рассмотрении зрителя крепостного театра.

Контингент «усадебного» потребителя сценического искусства ясен: замкнутость театральной затеи закрывала вход перед посторонними, а посторонними были все те, кто не принадлежал к привилегированному «благородному» сословию. Окрестные помещики, со своими женами, «чадами и домочадцами», бедными родственниками, иногда приживалками, съезжались в имение какого-нибудь соседа побогаче и позатейливее и развлекались доморощенными представлениями.

Впрочем, на такого рода сельские увеселения попадали иногда и лица, принадлежавшие к другим классам, но это случалось редко, и не они определяли стиль и смысл помещичьего театра.

Нас в данном случае больше интересует крепостной театр городской, и притом «общественный», потому что «интимные» крепостные театры при городских дворянских домах обслуживали того же зрителя, который бывал и в имении.

Кресла, блестящие ложи, скромный партер, ярусы и, наконец, пресловутый парадиз больших публичных и платных помещичьих театров иногда ежедневно заполнялись зрителем, постоянство которого измерялось художественными достоинствами данного театра. С другой стороны, нельзя же думать, что огромное помещение

с большим, трехъярусным зрительным залом какого-нибудь провинциального театра, вроде нижегородского театра Шаховского или орловского графа Каменского, было снизу доверху заполнено представителями «дворянского корпуса». Надо полагать, что в общественных театрах только часть мест распределялась между помещиками, живущими в городе, а остальные, более дешевые места находили распространение среди других социальных слоев городского населения.

Крупнопоместное дворянство на зимнее время, вместе с среднепоместным дворянством побогаче, оседало в столицах и больших провинциальных городах.

Жизнь тогдашнего столичного города была несложной. Переполненная по зимам приехавшим из провинций и окрестностей дворянством, Москва веселилась во-всю на балах в Дворянском благородном собрании, на народных гуляниях под Новинским бульваром или на Девичьем поле, посещала общественные и «интимные» театры, «вокзалы» и маскарады.

Дворянская Москва вела праздный, сытый, бессмысленный образ жизни.

А когда приближалась весна, последний снег таял на полях и реки угрожали прервать сообщение,— все это «благородное общество», собрав свои пожитки, взвалив на сани опустошенные боченки, ларьки, корзины, отправлялось в свои имения, расположенные неподалеку от Москвы.

Дворяне, составлявшие губернское и уездное общество, устраивали свою жизнь по столичному образцу. Всякий более или менее состоятельный

помещик, владевший усадьбой в какой-нибудь губернии, непременно имел собственный дом в ближайшем городе, где и коротал со своей семьею зимние длинные и скучные дни.

Большинство мемуаристов и бытописателей крепостнической России очень любит показывать русское дворянство с «казовой» стороны. Почти ни одно описание не обходится без восторженных отзывов о блеске, роскоши, расточительности и сверхъестественном богатстве вельмож и магнатов XVIII столетия. Наивному читателю может показаться, что жизнь русского дворянства протекала в беспрерывных празднествах, увеселениях, пирах, что каждый помещик обладал огромными, неисчерпаемыми запасами золота, которое он тратил щедрою рукою. А между тем, условия жизни города в России XVIII века, даже в верхних слоях его населения, поражают необычайным убожеством, полтора века спустя вы чувствуете затхлость воздуха, которым дышала и в котором жила средняя дворянская масса.

Стоит только почитать воспоминания Ф.Ф.Вигеля, беспощадно показывающего своего сословного собрата в самом непривлекательном виде в мирной обстановке городского дома помещика, чтобы пересмотреть свое представление о русском дворянине и получить возможность восстановить не только социальный состав провинциального зрителя во всей неприглядной конкретности его быта, но также и ту сумму запросов и интересов, которые составляли его «бытие».

«На самом темени высокой горы идет улица, называемая Дворянскою. Ни одной лавки, ни одного купеческого дома в ней не находилось.

Не весьма высокие, деревянные строения, обыкновенно в девять окошек, довольно в дальнем друг от друга расстоянии, жилища аристократии, ее украшали. Здесь жили помещики.

Точно так же, как летом в деревне, где господские хоромы их широким и длинным двором отделялись от регулярного сада, где вход в него также находился между конюшнями, сараями и коровником и затрудняем был сором, навозом и помоями. Можно из сего посудить, как редко сады сии посещаемы были; невинных, тихих наслаждений там еще не знали, в чистом воздухе не имели потребности, восхищаться природой не умели. Описав расположение одного из сих домов, городских или деревенских, могу я дать понятие о прочих, так велико было их единообразие. Невысокая лестница обыкновенно сделана была в пристройке, коей целая половина делилась еще надвое, для двух отхожих мест, господского и лакейского. Зажав нос, скорее иду мимо и вступаю в переднюю, где встречает меня другого рода зловоние. Толпа дворовых людей наполняет ее. Все ощипаны, оборваны, одни лежа на прилавке, другие сидя или стоя, говорят вздор, то смеются, то зевают. В одном углу расставлен стол, на котором разложен или камзол, или исподнее платье, которое кроится, шьется или починивается, в другом подшиваются подметки под сапоги, кои иногда

намазываются дегтем. Запах лука, чеснока и капусты мешается тут с другими испарениями сего ленивого и ветреного народа. За сим следует анфилада, состоящая из трех комнат: залы (она же и столовая) в четыре окошка, гостиной в три и диванной в два; они составляют лицевую сторону, и воздух в них чище. Спальная, уборная и девичья смотрели на двор, а детские помещения находились на антресолях. Кабинет, поставленный рядом с буфетом, уступал ему в величине и, несмотря на свою укромность, казался еще слишком просторным для ученых занятий хозяина и хранилищ его книг.

Внутреннее убранство было также везде почти одинаковое. Зала была обставлена плетеными стульями и складными столами для игры. Гостиная украшалась хрустальною люстрою и в простенках — двумя зеркалами с подстольниками из крашеного дерева. Вдоль стены, просто выкрашенной, стояло в середине такого же дерева канапе, по бокам два маленьких, а между ними чинно расставлены были кресла; в диванной угольной, разумеется, диван. В сохранении мебелей видна была только бережливость пензенцев. Обивка ситцевая или из полинялого сафьяна сберегалась чехлами из толстого полотна. Ни воображения, ни вкуса, ни денег на украшение комнат тогда много не тратилось» [1].

---

[1] Ф. Ф. Вигель, Воспоминания, 1886, т. I, стр. 229—230.

Аромат, веющий от дворянской усадьбы и помещичьего дома в лирических излияниях бытописателей России, превратился под пером беспощадного современника в зловоние, которое преследует вас всюду, начиная с первых ваших шагов по усадьбе.

Нерадивость зубоскалящей и ленивой дворни, толкущейся в душной прихожей, особенно подчеркивает бесполезность и жестокость строя, породившего подобное явление.

Закономерность в развитии города, от уездного, только-только начинающего вступать на торговые и промышленные пути, к губернскому, где масштабы больше, и, наконец, к столицам—центрам всей хозяйственной, политической, общественной, культурной жизни России,—та же закономерность проявляется и в распределении дворянского сословия.

Крупный вотчинник связан с Петербургом и Москвою, среднепоместный дворянин—с губернскими городами, а маленькие помещики, владевшие «до 20 душ», оседали в уездных городах, вполне удовлетворяясь захолустными темпами во всех областях жизни.

Такова была верхушка городского населения. Таков был тот зритель, который занимал самые дорогие ложи и кресла в партере столичных и губернских крепостных театров.

Но город XVIII столетия являлся прежде всего торговым и промышленным центром, будь он столицей, губернским городом или захудалым уездным городишком.

Купечество, экономический базис которого

зависел от условий рынка, мещане, мелкие ремесленники, торговцы, оброчные крестьяне, ищущие отхожих заработков, и, наконец, дворянство, о котором мы уже говорили,—все устремлялись в городские центры, каждый преследуя свои цели. Для того чтобы ясно представить себе, какое место принадлежало недворянской части населения в большом русском городе, стоит только раскрыть «Описание императорского столичного города Москвы, содержащее в себе: название городских ворот, каменных и деревянных мостов, больших улиц и переулков, монастырей, церквей и дворцов, присутственных и других казенных мест, число обывательских покоев и дворов, рядов, рынков, фабрик, заводов, кладбищ, дорог, застав, число извощиков и прочее, собранное в 1775 году и изданное в свет для удовольствия публики В. Г. Рубаном».

В «Ведомости генеральной всего города», после перечисления ворот, мостов, улиц и дворов, В. Г. Рубан подсчитывает, что дворов обывательских всего в Москве 8 778, а покоев 38 933. В том числе:

	Дворов	Покоев
Каменных дворянских	2 394	17 422
Священно- и церковно-жительских	1 168	2 267
Разночинцовских	3 544	6 657
Купецких	1 172	6 494
В том числе фабрикантских привилегированных	158	1 838
Мастеровых	429	656

Таким образом, мы видим, что преобладающим владельческим элементом Москвы являлись

разночинцы, владевшие наибольшим количеством дворов. Дворянские дворы стоят на втором месте, а затем уже идут владения купеческие, священнослужительские и т. д.

Если мы обратимся к тогдашнему Петербургу и возьмем его «Описание», относящееся к 1794 году[1], то увидим, что Петербург, который с первого взгляда мог бы представляться примером исключительно служилого города, статистическими данными рисуется совсем иным.

Георги производит «перепись» населения Петербурга в 1789 и 1792 годах.

	В 1789 г.		В 1792 г.	
	Муж.	Жен.	Муж.	Жен.
К сухопутной армии принадлежащих лиц . . .	37 463	7 791	29 457	17 496
Ко флоту принадлежащих	17 147	3 717	11 913	475
В учреждениях для воспитания	3 265	1 783	3 512	1 458
В некоторых отделениях придворного штата . .	2 546	1 216	2 739	1 314
В прочих вышепоказанных отделениях				
Итак, всех на жалованьи состоящих было	46 421	14 170	51 832	20 374
Работою же своего питающихся людей . . .	102 312	54 956	92 193	46 716
	227 859		211 115	

В Петербурге второй половины XVIII столетия жителей, «своей работою питающихся, как-

[1] Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, Соч. И. Георги, 1794.

то: купцов, ремесленников, слуг, служанок и проч.», оказывается чуть ли не в три раза больше, чем служилого класса.

Население Петербурга разнообразно и крайне текуче. Сюда приезжают иноземные купцы, привозя предметы роскоши. Здесь заключаются торговые сделки на русскую пеньку и хлеб. Здесь, на петербургской набережной, встречается иностранный дипломат с русским аристократом. Французский диалект смешивается с отборной руганью портовых грузчиков.

Георги от всего этого разнообразия петербургского населения приходит в отчаяние, когда ему нужно точно определить состав горожан.

«Обыватели Санкт-Петербурга суть или постоянные, или временные, записанные в других городах и местах. Многие из сих последних, как-то: купцы, ремесленники и работники, живут здесь беспеременно, однакоже сюда не принадлежат. Иные, пробыв здесь несколько лет, оставляют столицу и спустя некоторое время возвращаются опять в оную. Другие ездят каждый год восвоясы. Поелику сие разделение обывателей города на постоянных и временных не может служить твердым основанием, то предпочитается различение оных по племенам и различным их состояниям».

Различение Георги петербуржан «по состояниям», т. е. по классовому признаку, само по себе говорит за то, что «состояния» были наиболее ярко выраженным признаком для горожан.

«Учреждение губерниям и городовое положение, данные императрицею Екатериною II в

1775 и в 1785 годах, определили как состояниям обывателей, так и их промыслам разделение, порядок и твердость.

А наипаче столь мало разобранное мещанское состояние или род вольных людей между дворянством и крестьянами приобрел более определенности существования и порядка для городских промыслов.

Ныне находятся у нас купцы, которые, принадлежа к которой ни есть из 3-х гильдий, торгуют за морем, имеют фабрики или отправляют мелочной торг и барышничество; цеховые ремесленники с испытанными мастерами, обученными подмастерьями и учениками, коих работа подвержена осмотру или испытанию прочих мастеров.

Российское купечество состояло из 3-х гильдий, смотря по объявленному ими в шестигласной думе капиталу, с коего они платили ежегодно в казну поборы по одному со ста.

Купец, объявивший капиталу от 1 000 до 5 000, принадлежал к 3-й гильдии и мог отправлять мелочной торг, барышничество и проч., объявившие капиталу от 5 000 и до 10 000 рублей принадлежат ко 2-й гильдии и торгуют чем хотят, исключая торговли на судах, да еще не могут держать фабрик.

Объявившие капиталу от 10 000 до 50 000 принадлежали к 1-й гильдии и могли сверх промыслов 2-й и 3-й гильдии отправлять иностранную торговлю, иметь заводы и проч.

Преимущества гильдии зависели единственно от суммы объявленного капитала, невзирая на состояние, возраст и род.

Купцы и капиталисты каждого состояния и промысла, кои объявят у себя капиталу более 50 000 рублей, имеют корабли на море, производят вексельные дела на 100 000 до 200 000 рублей или два раза избраны были в судах заседателями, отличаются от прочих купцов 1-й гильдии именем, местом, преимуществами имянитого гражданина. Они могут ездить в городе в четыре лошади, иметь загородные дома и сады, также заводы и фабрики, и наравне с дворянством свободны от телесных наказаний» [1].

«Имянитые граждане», пользующиеся колоссальными привилегиями перед своими собратьями,—великолепнейший образчик крупной буржуазии, которая позднее занимала довольно видное место даже на общедворянском фоне.

В Петербурге, в конце XVIII столетия, открываются один за другим клубы, на европейский манер. Георги в своем «Описании» пос ящает им целую главу: «О клобах в Санкт-Петербурге».

Мы узнаем, что «из здешних клобов Аглинской клоб есть самый ограниченный и степеннейший», что за право вступления в него платят 40 рублей, а затем ежегодно «добавки» по 20 рублей, что «забавы в оном состоят в разговорах и чтении, такожде и в игре, однакоже немного. В оном балов не бывает» [2].

«Музыкальному же клобу» суждено было претерпеть целый ряд неудач, закрытий, крахов и т. д., пока, наконец, «попечениями барона

---

[1] Георги, Описание Санкт-Петербурга, 1794, стр. 631.
[2] Там же, стр. 633.

Демидова, статского советника Сикстеля, купца Бландо, составился новый клоб, под названием «Музыкального общества».

Кроме Музыкального и Аглинского клобов, в Петербурге имелся «Мещанский клоб», который «восприял свое начало в 1776 году, учреждениями мещан и для оных. Ныне находится оный в первой Адмиралтейской части, близ адмиралтейства, и имеет около 600 членов, весьма различного звания и состояния, начиная от ремесленников до людей подполковничьего чина, т. е. 7-го класса»[1].

Что же делает мещанин в своем «клобе» и чем его развлекают там?

«Соучастники могут приходить ежедневно и читать ведомости, играть в карты, шашки, шахматы или биллиард (но небольшую игру), курить табак и хорошо кушать и пить за умеренную цену.

Зимою бывают в клобе два, иногда три бала, на которые члены с женами и дочерьми приезжают, кои столь убраны, благопристойны и вежливы, что чужие оным удивляются.

Мужчины, сколь бы ни смягчались, сохраняют всегда гораздо свойственного их званию»[2].

«Аглинской клоб» обслуживал привилегированных русских или иностранцев. Устав ограничивал вступление в члены принадлежностью к определенному классу: гражда-

---

[1] Георги, Описание Санкт-Петербурга, 1794, стр. 633.
[2] Там же, стр. 634.

нин 5-го класса членом «клоба» стать никак не мог.

Повышенный, сравнительно с другими клубами, взнос закрывал часто двери «Аглинского клоба» для более расчетливых представителей господствующего класса.

Дворяне, игравшие первую скрипку в крепостническом государстве, имели помимо «Аглинского» еще другой свой сословный клуб, который был учрежден в 1790 году «некоторыми знатными особами здешнего дворянства, находился сперва в Бороздниковом, а ныне Воронцовом доме на Фонтанке. Одни только дворяне природные или по службе приняты быть могут. Купцы и мещане не впускаются» [1].

Этот замкнутый клуб «благородного» сословия взимал с каждого своего члена 50 рублей вступительного взноса и 50 рублей ежегодного. Хозяйственная часть дворянского «клоба» была передана специальному эконому на откуп.

«Он должен за уговоренную сумму денег в год топить комнаты, раздавать в довольном количестве чай, лимонад, оршат и мед и давать стол по предписанию каждому, кто потребует, за один рубль. Но за вины, фрукты и десерт особливо платят».

«Танцование есть преимущественное упражнение; играют также в карты, но немного. Ибо даже и старшие члены принимают участие в

---

[1] Георги, Описание Санкт-Петербурга 1794, стр. 635.

танцовании. Еженедельно бывает бал, на котором прохладительные напитки безденежно даются» [1].

Кроме «Аглинского клоба», Музыкального, Мещанского и Дворянского, было еще два «танцклоба» (мещанских) и «Аглинское и Купеческое общество для балов».

Эти общества посещались мещанами, и только спустя некоторое время «Аглинское и Немецкое общество для балов» стало посылать приглашения и знатным людям.

Для «простого же народа» «трактиры в харчевнях и погреба в питейных домах были своего рода клубами, в которых они скорее, дешевле и лучше кушать могут (по мнению Георги), нежели в своих квартирах».

Если верить Георги, то четкая градация по сословному признаку характеризует горожан Петербурга в конце XVIII столетия.

Горожане, имевшие свои сословные клубы, собирались регулярно для общения друг с другом. Все они обладали достаточной экономической мощью и весом, были общественной силой, с которой считались.

Помещичья Россия испытывала нужду в посредниках, в купцах, в торговцах, в скупщиках и комиссионерах по сбыту на внутреннем и внешнем рынках продуктов русского земледелия и производства. Разъезжая по селам и деревням, скупая различные товары, обслуживая кустарную промышленность, свозя свои

---

[1] Георги, Описание Санкт-Петербурга, 1794, стр. 636.

товары в ближайший город или соседнюю ярмарку или же, наконец, занимаясь мелкой ручной продажей,—русский купец был необходимым звеном в экономической системе XVIII столетия.

Мещансксе общество, в состав которого входило, главным образом, купечество, имело свой собственный клуб, вкус к развлечениям, свои привычки. В то время как Дворянский клуб занят преимущественно «танцованием», устраивая еженедельные балы, на которых отплясывали «и стар и млад», забывая о карточной игре,— в Мещанском клубе почтенные представители третьего сословия степенно играли в шахматы, шашки или биллиард.

А когда наступали торжественные дни трех зимних балов, жены и дочери мещан спешно готовились к «смотру», ездили по портнихам, парикмахерам, не желая ударить лицом в грязь.

Если во Франции того времени буржуазия осознала себя не только как нечто отличное от класса землевладельцев, но и как ему противостоящее,— в России та же буржуазия, еще более придавленная сословными привилегиями дворянства, только чуть-чуть возвышала голос в защиту своих прав.

«Имянитые граждане», достигнув всеми правдами и неправдами богатства, начинали добиваться и почестей. Процесс, легший в основу сюжета мольеровской комедии «Мещанин во дворянстве», имел место и у нас в России и, пускай не в той же мере и степени, вызывал к себе интерес общественного мнения.

В одном из сатирических журналов времен Екатерины, посвященном социально-бытовой жизни XVIII столетия, нарисована картина «одворянения» купца Чинокупа.

«Из М.... уезда, неизвестного месяца от 225 дня.

Чинокуп был богатой купец, который денно и нощно старался, чтобы сидельцы его мерили сукно, сколько можно исправнее, т. е. у каждого аршина обмеривали бы несколько вершков. Копейку по копейке клавши в сундук, напоследок накопил он сто тысяч рублей. Он купил дом, деревню, земли, но сим не удовольствовался, а оставалось у него что-то еще задуманное.

Прошлого года поехал он в какой-то город, куда отправился для сыскания места и почтенной дворянин г. Добролюб. Добролюб, приехавши туда, каждую неделю четыре раза тучное свое тело таскал чрез три этажа, снискивал дружбу всех швейцаров и на свой счет каждый день кормил бисквитами Прелестина попугая.

Чинокуп сюда напоследок приехал. Сидя против камина и никуда не выходя, вдруг получил то самое место и чин, о котором г. Добролюб старался два года. Он сделал себе герб и ливрею, а чтобы быть более похожим на дворянина, присовокупил к своему прозванию прозвание своей жены, которая по его счастию умерла и доставила ему чрез то способ солгать, что она была в роде своем последняя. Он теперь желает вступить в свойство с каким-либо знатным господином. Для сего самого сколько можно старается привыкнуть к своему мундиру

и переделать вислоухость свою в искусное обхождение. Он учится свирепой свой взгляд переменить в приятные взоры и желает найти способ пристойно прятать куда-либо руки свои, с которыми он не знает, что делать, ибо привык держать оные за спиною, или каждый палец растопыря, просовывать в каждый ряд камзольных пуговиц.

Однакоже, нанявши некоторого щеголя учить его обхождению и отучать от того, чтобы не ходить принужденно и дрожа не говорить трепещущим голосом, не кланяться по-ученически, не садиться по-деревенски и не выставлять вперед ноги, весьма скоро приобрел великие в том успехи.

Ныне, находясь в собрании, может он с приятностью произносить «да» и «нет», с искусством выставлять брабантские свои манжеты, передвигать при свече пальцами, унизанными до самых ногтей бриллиантовыми перстнями, вынимать двои или трои часы, нередко в самое то время, когда четверо стенных и столовых прозвонят, потчевать табаком из разных табакерок и не препятствовать провожать себя до передней, для того чтобы усмотрена была богатая и щегольская его карета.

Таковы суть великие достоинства купца, а ныне господина Чинокупа. И можно ли сомневаться, что он получил все это даром, то есть за свои достоинства»[1].

---

[1] «Сатирический Вестник», изд. Страхова, кн. 2, стр. 57.

Желание отмежеваться от своего сословия, класса, сделаться с головы до ног «благородным» дворянином, начиная с платья и перемены фамилии, изменения манер обхождения,—все это необычайно характерно для выскочек из третьего сословия.

Принимая участие в барышах с вельможами, сталкиваясь с ними постоянно, приглядываясь к их жизни и ощущая в то же время в карманах своих приятную тяжесть золотых червонцев, крупные купцы и откупщики перенимали образ жизни вельможного дворянства, пускали на ветер капиталы, разорялись на всякого рода развлечениях и бесшабашествах. По примеру лучших дворянских или государственных торжеств, купцы устраивали грандиознейшие празднества, заставлявшие говорить о себе современников.

Но «крупной буржуазией» купечество не исчерпывалось. Не одни «имянитые граждане» и купцы 1-й гильдии представляли сословие, не они одни создавали русскую буржуазию. Купец 2-й гильдии, объявленный капитал которого не превышал 10 000 рублей, жил совсем поиному.

«Блаженство его, — говорит Н. Страхов,— состояло в том, чтобы иметь жирную лошадь, толстую жену, крепкое пиво, в доме своем особую светелку, баню и сад. Утром сидел он в лавке, где со знакомыми и покупателями выпивал несколько так называемых «галенов» чаю. После обеда спал три часа, а остальное время

проводил с приятелями, играя в шашки на пиво» [1].

Это тот именно купец, который платил 20 рублей взноса в «Мещанском клобе», где продолжал домашнее занятие игрою в шашки. Толстая жена его и дочери «на выданье» забавлялись три раза в зиму на балах, являя вид благоприличия и пристойности. А приятели его, распивавшие с ним в лавке «чаек и пиво», разъезжали по ярмаркам, крупным промышленным и кустарным центрам, скупая всякого рода изделия, снабжая городского торговца и приумножая объявленные капиталы.

Купцы же 3-й гильдии, мелкие торговцы, в России были косной, необразованной массой, лишенной сознания себя как самостоятельного класса.

Вот откуда поражавшее иностранцев в Москве «смешение богатых купеческих домов и великолепных палат многочисленных гордых бар, это кишащее население, представляющее собою самые противоположные нравы, различные века, варварство и образование, европейское общество и азиатские базары» [2].

Командные высоты были в руках привилегированного сословия. Но «благородное дворянство», немыслимое без крепостного крестьянства, с развитием торговых отношений все теснее связывалось и с третьим сословием.

---

[1] М. Н. Пыляев, Старый Петербург, изд. Суворина, 2-е, 1889, стр. 339.

[2] Записки графа Сегюра, Спб. 1865, стр. 30.

К голосу идеологов буржуазии во Франции настороженно и с некоторым даже страхом давно прислушивались представители враждебных классов; у нас же в России в самом корне были пресечены и Комиссией 1767 года, и целым рядом мер очень скромные поползновения нашего третьего сословия. Но все же третье сословие имело свои привычки, тяготело к определенным развлечениям, после дворянства занимало лучшие места городских усадеб, ему принадлежали богатые каменные и просторные деревянные дома. И, наконец, купечество тянулось за высшими классами в деле приобщения к культурной жизни.

Если дворянство «массово» увлекалось драматическими представлениями, то купечество, в свою очередь, охотно посещало театр, с таким же, а может быть с еще большим, энтузиазмом аплодировало удачным местам спектакля. Правда, не всегда вкусы совпадали. Часто то, что проходило мимо ушей зрителя первых рядов кресел и лож, находило совсем иной отклик в сердцах публики «попроще».

Русское дворянство не могло уже обойтись без помощи купечества в экономической области, точно так же оно должно было за своей спиной терпеть присутствие в театре купечества и мещанства, не всегда умевшего сдерживать выражение непосредственного своего впечатления.

Драматический словарь 1787 года констатировал, что повсеместно дети «благородных

людей и даже разночинцев восхищаются зрением театрального представления... и входят в рассуждение о пьесах».

В Петербурге и Москве, так же как и в некоторых губернских городах, одновременно существовало несколько театров. Зритель этих театров или же делился по классовому признаку внутри зрительного зала, или же заранее знал, куда ему нужно было пойти, чтобы встретиться со «своим обществом».

«Пусть любопытный пройдет мимо театра во время французского представления,—увидит площадь, заставленную шестернями; во время русского же (театра) где-где увидит шестерню.

Одни пешеходы, по большей части, любят видеть свое; но сто пеших рукоплескателей противу двух цуговых не устоят»[1].

Мы сразу же, по нескольким строкам, написанным Плавильщиковым, который уж во всяком случае был в курсе всего, что касалось театра, получаем представление о социальном составе московского зрителя. Те, кто имел возможность подкатить на «шестерне» к театральному подъезду, не желали смешиваться с «грязною» толпою и всегда искали встреч с равными себе, предпочитавшими французский изящный диалект русскому языку.

Вигель, приехавший в Петербург в конце XVIII столетия, писал:

---

[1] Плавильщиков, Сочинения, Спб. 1816, т. IV, стр. 36.

За кулисами крепостного театра


СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА

ДЕВЕТНАДЦАТОЕ ПРЕДСТАВЛЕНІЕ

Афиша спектакля крепостного театра С. С. Апраксина в Москве

«Публика без скуки и утомления слушала беспрестанно повторяемые перед нею трагедии Сумарокова и Княжнина; национальные оперы «Мельник» и «Сбитенщик», «Розана и Любим», «Добрый солдат», «Федор с детьми», «Иван Царевич»,—лет 30 сряду имели ежегодно от двадцати до тридцати представлений.

Правда, публика этих опер была низшего разбора: купцы, разночинцы, приезжие помещики,—людям же светским было бы стыдно, если бы их увидели в русском театре» [1].

Плавильщиков и Вигель как будто сговорились в оценке вкусов русского зрителя различных национальных слоев.

Свидетельство Вигеля еще любопытнее для нас, чем указание Плавильщикова, потому что Вигель приводит репертуар, пленявший воображение публики «низшего разбора». Наши доморощенные национальные оперы здесь в одинаковой степени пользовались успехом, как и репертуар переводной. Некоторые из перечисленных опер и драм были плодом буржуазного творчества и в тонах трогательной сентиментальности проводили идеологию буржуа. Вкус публики, посещавшей русский театр, повидимому, был очень определенным.

Любителями театра в XVIII столетии были люди «всякого звания». Когда (в 1765 г.) в Петербурге, «на пустыре за Малою Морскою», был открыт народный театр с актерами из подьячих и мастеровых, то, по свидетельству

---

[1] Ф. Ф. Вигель, Сочинения, тт. I—III, 1886.

Лукина (в «письме к господину Ельчанинову»), «наш низкия степени народ толь великую жадность к нему показал, что, оставя другие свои забавы... ежедневно на оное зрелище сбирался». Лукин надеется, что «сия народная потеха может произвесть у нас не только зрителей, но со временем и писцов, которые сперва хотя и неудачны будут, но потом исправятся».

Тот же Лукин, описывая представление «Скупого» Мольера, отмечает, что «народу было очень много: почти вся чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные. Много и знатных господ и посредственных чиновных людей из любопытства приезжают».

Если верить сатире, написанной неизвестным автором («Смешное сборище, или Мещанская комедия», 1790 год), то в провинциальных городах господствовала иногда настоящая театромания, которой были заражены и купцы, и мещане, и канцеляристы, и т. д.

Губернские города, количественно менее избалованные театрами, чем Петербург и Москва, умудрялись, в большинстве случаев, совмещать в одном и том же театре все классовые подразделения городского населения. Кресла и дорогие ложи занимались местными крупными дворянами или приезжими блестящими офицерами гвардии и кавалерии, как это было в Орле в театре Каменского, а места повыше и подешевле, вплоть до галерки, набивались менее «блестящей» публикой из соседних лавок и мастерских. За гроши, которые со вздохом уплачива-

лись кассиру, они с глубоким вниманием следили за происходящим на сцене, с жадностью ловя плохо долетавшие до них слова.

«Мещанские трагедии» и «буржуазные драмы», попадавшие в Россию, в русских общественных театрах находили «своего» зрителя.

Крепостной театр, как мы уже выяснили, был не однотипен: с одной стороны, усадебное развлечение, с другой — профессиональное городское предприятие. Развлекая отдыхающих в своих благоустроенных имениях господ, крепостное искусство усадебного характера, за редкими исключениями, как это было в театре Воронцова, представителя передовой дворянской интеллигенции, сводилось или к очередному увеселению соседей и друзей, или к эстетскому культивированию «искусства для искусства». Владелец хорошо оборудованного усадебного театра подбирал и соответственный репертуар.

Не то было в крепостных городских театрах профессионального характера. Здесь владелец театра должен был считаться со вкусом значительных групп зрителей. Ведь не даром же в Пензе было два театра: один—«губернаторский», для лиц «высшего тона», как пишет Ф. Ф. Вигель, и второй, у Гладкова,—для «черни» и для «злейшей оппозиции», т. е. для передовой части дворянства, для представителей «третьего сословия» во всех его разветвлениях.

Репертуар крепостных театров пестрел драматическими произведениями буржуазной Фран-

ции, дворянский театр культивировал и лелеял враждебную, казалось бы, ему идеологию. Попадая в Россию, буржуазные пьесы, кочуя с одних подмостков на другие, попадая то на замкнутый театр какого-нибудь магната, то на крепостной театр общественного характера, в зависимости от реакции зрителя, удерживались на сцене или бесславно сходили с нее.

Ярмарочный же зритель театра Шаховского или та «чернь», которая собиралась в грязном театре Гладкова в Пензе, охотно посещали именно спектакли «буржуазных драм» и «слезливых комедий». В лице наших купцов, торговцев, мастеровых, ремесленников, передовой дворянской и разночинной интеллигенции буржуазная драма нашла своего зрителя. «Буржуазная драма», «слезливая комедия», заполонившие подмостки французской сцены,—попадая в условия русской действительности, быстро ассимилировались в театрах городского общественного типа, находя всемерную поддержку в лице нашей передовой интеллигенции, которой такого рода агитационное средство было весьма наруку.

Если в екатерининское время театр, как культурный фактор, имел существенное значение, то в первые три десятилетия XIX века его общественная роль еще более возросла— некоторые спектакли превращались в целые общественные события.

СПЕКТАКЛЬ
КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА

Мемуары современников, журналы XVIII века, рукописи, даже, наконец, иконография, содержат крайне скудные сведения о построении спектакля в помещичьем театре. Сохранилось очень немного описаний представлений в исполнении крепостных актеров. Рассказы современников, написанные то в дифирамбическом, то в саркастическом стиле, дают возможность исследователям только с трудом восстановить картину внешнего оформления спектакля. Если бы до нас не дошел репертуар того времени, мы не смогли бы никогда по таким мемуарам представить себе содержание, смысл помещичьего развлечения, потому что содержание крепостного репертуара проходило мимо наших мемуаристов. Великолепие или убожество сценического претворения, мастерство или бездарность актерской игры, незавидный быт крепостного лицедея, наконец амурное похождение с одной из подневольных актрис—темы записной книжки путешественника, попадавшего на представления крепостных театров.

И это не случайно.

В России XVIII столетия на театральных подмостках, казалось, мирно уживались два стиля: с одной стороны, придворно-аристократический (условный), в лице блестящих своих представителей—Корнеля, Расина, с другой — буржуазный, сентиментально-реалистический в произведениях Дидро, Мерсье, Бомарше.

А в зрительном зале русского театра пестрота социального состава публики — от дворянина самого высокого ранга до подмастерья из соседней слесарной мастерской — создавала благоприятнейшую почву для проникновения на крепостные подмостки всего разнообразия репертуара Франции, раздираемой внутренними классовыми противоречиями.

Но классовая борьба между буржуазией и придворно-аристократическим обществом, принявшая во Франции XVIII столетия резкие формы, у нас в России едва-едва намечалась.

Борьбе классов в жизни соответствует борьба стилей на театральных подмостках. И крепостной театр, сочетавший «свободное искусство» с подневольным трудом, осужден был испытать на себе стилевое противоречие своего репертуара.

На основании рассказов современников можно восстановить особенности помещичьего театра, вскрыть движущие силы и противоречия его. Рассматривая крепостной театр как неразрывное звено в общей театральной цепи России XVIII столетия, мы не можем и не должны пренебрегать свидетельствами или све-

дениями о любом явлении русского театра того же периода. Театр придворный, столичный (казенный или частный), любительский и, наконец, крепостной были теснейшим образом, как мы это выяснили, связаны между собою. Так как прямых указаний на характер спектакля в крепостном театре не имеется, приходится пользоваться побочным материалом. Метод аналогии и отрывочные сведения, относящиеся непосредственно к помещичьей сцене, позволяют представить себе сценическое претворение крепостного спектакля.

Любопытны с этой точки зрения описания всяких празднеств, фейерверков, народных гуляний, блестящих каруселей, торжественных встреч Екатерины, Потемкина и т. д. Интересен материал, которым изобилуют книги М. Пыляева — «Старый Петербург» и «Старая Москва».

Но этих сведений недостаточно. Совершенно очевидно, что в развлечениях на открытом воздухе применялись иные постановочные приемы, чем в спектакле в закрытом помещении. Использование при торжественной встрече высокопоставленного лица огромных пространств, вовлечение в декоративный фон окружающей естественной декорации, возможность разбросать отдельными группами людские массы — таковы особенности представлений на воздухе. Более детальное знакомство с ними подведет нас ближе к изучению крепостной сцены в той ее части, которая относилась к спектаклям крупных вельмож и магна-

тов, смотревших на театр как на помпезное развлечение.

Уличный маскарад «Торжествующая Минерва», режиссерски осуществленный Волковым в 1763 году, представлял собой массовое действие. В основе его лежал принцип объединения самостоятельных частей одной идеей. Для реализации представления были привлечены все театральные возможности.

Когда впоследствии устраивались празднества в усадьбах богатых помещиков, этот принцип нашел большое применение, так как обычно в усадьбах, владельцы которых увлекались театром, развлечение не ограничивалось одним жанром представления, и для каждого вида спектакля существовало особое помещение: концертный зал, специальный театр для более сложных постановок, «воздушный театр» с использованием естественной декорации, манеж, где устраивались карусели. Следовательно, когда в усадьбе организовывалось какое-нибудь торжество, ничего не стоило включить все эти возможности в постановочный план. Обычно это и делалось.

Если праздник устраивался по случаю именин хозяина или же приема высокого гостя,— смысл его сводился к прославлению виновника торжества. На такой именно спектакль попал князь Шаликов, путешествуя по югу России. Сначала шла опера с превращениями, вслед за ней большой балет. «Потом каждый день спектакль и бал. Гостей было довольно. Между тем как отдыхали от контрдансов, юные

нимфы Терпсихорины танцовали некоторые сцены из балетов или что-нибудь другое» [1].

Для того чтобы представить себе, как осуществлялись большие спектакли на крепостной сцене, воспользуемся сначала описанием графа Эстергази представления в Эрмитажном театре «Начального управления Олега» 3 сентября 1791 года.

Блестящий генерал-поручик французской службы, граф Эстергази в первый же день своего приезда в Петербург попал на знаменательный спектакль — «подражание Шакеспиру, без сохранения феатральных обыкновенных правил», как гласило «предуведомление».

Читая описание празднества у Эстергази, прежде всего будем помнить, что действие идет под непрерывную музыку.

«Я еще не успел рассказать тебе об О л е г е, русской опере, в которой слова написаны императрицею, а музыку сочинял Сарти...

Сцена открывается торжественною закладкою города. Игорь кладет первый камень в присутствии Олега, жрецов, бояр и народа. Орел поднимается в поднебесье, и жрецы пророчествуют, что новый город будет столицею империи. В 3-м акте свадьба Игоря и Ольги. Сначала невесту одевают, потом приносят хлеб и соль. Князь приходит за невестою. Она закрыта. Дорогу новобрачным устилают мехами и богатыми тканями. Четвертое действие под Кон-

---

[1] Кн. Шаликов, Путешествие в Малороссию, М. 1803, стр. 79.

стантинополем. Готовы машины к разрушению городовых стен. Олег размещает к приступу воинов своих (которые все одеты и вооружены по-тогдашнему). Греки, сопровождающие посланника, выражают радость свою о заключении мира.

В пятом действии сначала дворец императора, который с императрицею Зоею ожидает Олега, окруженный двором своим. Олег появляется со своими войсками. Император идет к нему навстречу, приветствует его, представляет императрице.

В это время в глубине театра готовят стол. Три царственные лица садятся за стол. Пение, пляска не прекращаются во время стола. Они пьют друг за друга из большой золотой чаши. Затем пляска кончается. Они уходят со всем двором на конские ристалища.

Им указывают путь вестники, а впереди идут присудители наград в играх.

Гипподром—это обширная сцена в глубине театра с подымающимися вокруг рядами ступенек, на которых сидит множество зрителей. Двор помещается правее на первой ступени, покрытой золотой тканью. Насупротив вестники и присудители наград.

По трубному звуку начинается представление всякого рода греческих игр: беганья, метанья диска, борьбы, кулачного боя и проч. Все это под звуки прелестной музыки. Красавицы гречанки увенчивают победителей и пляшут с ними.

По окончании этого праздника в глубине театра поднимается занавес и представляется сце-

на Евридики и Геркулеса, приходящего к Адмету в минуту смерти Альцесты.

После этого представления двор сходит со своих ступенек, и Олег, в знак признательности за ласковый прием, прибивает щит свой с Российским гербом к одной из колонн гипподрома.

Трудно представить себе что-либо прекраснее этого зрелища. Особливо относительно одежд. Декорации хотя и хороши, но в Париже могли бы найтись несравненно лучше. Говорят, они чрезвычайно верны тому времени, но тут я не судья.

Что до одежды, то она превосходит всякое вероятие. Это золото и серебро, и верность времени соблюдена в них со всею точностью» [1].

Прежде всего, рассматривая описанный графом Эстергази спектакль с режиссерской точки зрения, надо указать, что действие «Начального управления Олега» рассчитано на массовые сцены.

Закладка нового города происходит в присутствии Олега, жрецов, бояр и народа.

В четвертом действии Олег со своими воинами осаждает стены Константинополя.

После заключения мира царственные особы садятся за стол и их развлекают массовыми пля скачи.

В последнем действии император со своим двором и Олег с воинами торжественной процессией отправляются на конские ристалища.

---

[1] П. Бартенев, Осьмнадцатый век, кн. 1, М. 1868, стр. 357.

Так как, повидимому, представление «Начального управления Олега» строилось на близком подходе к реальному изображению,—при шествии на ристалища был исполнен весь ритуал торжественного выхода царствующих лиц.

Сцена на конских ристалищах, когда множество зрителей занимает левую часть амфитеатра, а двор располагается на ступеньках справа, носит грандиозный массовый характер.

Мы знаем, что на этот спектакль было пригнано 600 лейб-гусаров в качестве статистов.

Если вообразить себе, как строился этот спекталь постановочно, то надо думать, что смысл его был не в содержании. Не даром же редактор «Записок графа Эстергази» в послесловии указывал, что «Начальное управление Олега»—не пьеса, а скорее либретто для музыкального произведения. Поразить глаз зрителя блеском золота и серебра, использовав для этого богатейшие дворцовые запасы, продемонстрировать чисто азиатское великолепие, заставить говорить о нем избалованных иностранцев—цель и замысел спектакля в Эрмитаже.

Развертывание действия по всей полезной площади театра, увеличение игровых точек, раздвижение пределов сцены путем устройства сцены на сцене (конские ристалища и танцы гречанок) — все эти приемы были направлены к увеличению грандиозности зрелища.

Если декорации Гонзаго к пьесе того же названия, хранящиеся в музее имени А. Бахрушина в Москве, фигурировали на спектакле, описанном графом Эстергази, то нужно считать, что

оформление его было сочетанием перспективной декорации, боковых писанных кулис и строенных частей. Замечание Эстергази, что в Париже декорации могли быть лучше, вполне понятно, если принять во внимание, что Гонзаго, привыкший в театре все подчинять живописному моменту, в данной постановке не мог конкурировать с роскошью и нарочитым великолепием, демонстрировавшимися в спектакле. Меха, ткани, костюмы были подлинными не только в стилевом, но и в буквальном смысле слова.

В сущности, содержание «Начального управления Олега» очень незатейливо. Эстергази, не знавший русского языка, не считает даже нужным оговорить своего непонимания текста. Это дает нам основание считать, что представление было построено отнюдь не на раскрытии словесного материала, а на показе внешнего блеска спектакля.

Драматургическое произведение «Начальное управление Олега», если взять пример из современной нам театральной практики, было написано по принципу мюзикхольных обозрений. На незамысловатой текстовой канве, на фоне музыки, развертывались один за другим эпизоды пьесы. Закладка нового города, подступ к Константинополю, объявление мира, конские ристалища, прибитие щита на колонне гипподрома— основные моменты действия.

Эстергази ни словом не обмолвился об актерах, потому что спектакль строился на массовых сценах. Здесь не было места ни для тонких психологических переживаний, ни для

развития больших человеческих страстей. События, совершающиеся по пьесе, служат только предлогом для демонстрации грандиозности, великолепия, помпезности зрелища.

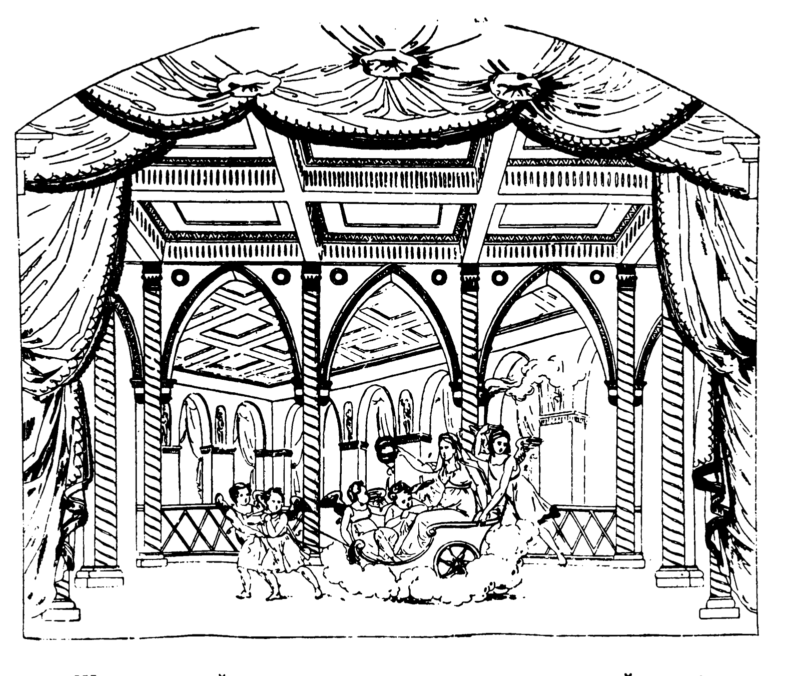
Осада Константинополя дает возможность показать воинов в вооружении, которое, по мнению Эстергази, совершенно соответствует временам Олега. Объявление мира—прекрасный повод продемонстрировать искусство танцовщиц. Конские ристалиша показывают ловкость придворных актеров в беге, метании диска, в борьбе и т. д. и т. п.

Размаху в костюмах, в оформлении соответствовало широкое использование игрового пространства сценической площадки Эрмитажного театра. В построении мизансцен чувствуется полнейшая свобода. Массовый характер постановки исключил полезную площадь авансцены. Действие развертывалось по горизонтали, в глубине сцены в последнем действии—в амфитеатре и по вертикали. Актерские группы и группы статистов, как тогда их называли — «фигурантов», перемещались постоянно.

Вначале Олег со своими воинами занимал передний план. С появлением императора его воины отступают в глубину и дают возможность главным персонажам занять передние позиции сценической площадки. Во время плясок действие происходит одновременно на переднем плане и в глубине сцены — очевидное отступление от «феатральных обыкновенных правил», применение принципа итальянского театра, а не французского классического. Конские риста-



Ярмарочные зрелища начала XIX столетия



Шарада в действии, поставленная на дворянской сцене

лища, повидимому, развертывались на 3-м и 4-м плане. Заключительный же мифологический балет Евридики и Геркулеса занял последний план, уходя к самым кулисам.

Все перемены декоративного оформления, а также мизансцен, как правило, в данном спектакле происходили невидимо для зрителя. Так же как в балете «Евридика и Геркулес» неожиданно поднимался занавес, открывая перед зрителем новую картину,—когда начинались конские ристалища, задний фон предыдущего действия поднимался вверх или раздвигался в стороны, открывая заранее приготовленную массовую сцену. Система внезапного открывания, неожиданного появления была излюбленным приемом театра XVIII столетия.

Тот же принцип употреблялся при распланировании богатых усадеб. Впервые попадая в «английский сад» богатого имения, гость должен был быть готов каждую минуту наткнуться на какой-либо «сюрприз». Неожиданно на повороте дорожки вырастала причудливая беседка, внизу пригорка вдруг оказывался грот со вставленными внутрь зеркалами, отражавшими фигуру входящего в него, и т. д. и т. п.

Когда Эстергази описывает представление «греческих игр» в «Начальном управлении Олега», то с первого взгляда кажется, что перед нами своего рода физкультурный праздник. Но, вчитавшись внимательнее, мы обнаруживаем, что греческие игры исполнялись под «прелестную музыку». Следовательно, надо считать, что это скорее был пантомимный балет, имитировав-

ший греческие игры, а не показ подлинного кулачного боя, бросания диска и пр., потому что трудно себе представить, чтобы кулачный бой мог итти под «прелестную музыку».

Декоративное оформление «Начального управления Олега», несомненно, состояло из писанных перспективных задников, кулис и строенных декораций. В последнем нас убеждает сцена конских ристалищ, когда все зрители по сцене расположились на ступеньках амфитеатра. По окончании ристалищ Олег, по точному указанию Эстергази, сошел вниз по ступенькам и прибил щит к колонне. Если к этому спектаклю декорации писал Гонзаго, — а у нас есть достаточно оснований считать, что это было именно так,—то строенные декорации совершенно закономерны в данной постановке. Гонзаго, знаменитейший зодчий декоративного оформления, всегда вводил архитектурность не только в живописную композицию, но и в «мертвые точки» сцены.

Итак, мы видим, что спектакль, виденный Эстергази в день его приезда в Россию, спектакль, построенный «без сохранения феатральных обыкновенных правил», заключает в себе ряд моментов, которые позволяют нам ближе подойти к постановочным замыслам крепостного театра.

Спектакль шел в Эрмитаже в присутствии всего двора и представителей иностранных держав. Зрелище меньше всего было рассчитано на моральное воздействие на зрителя, о чем так любила говорить Екатерина. Эстергази, иностранец, не знавший по-русски, прекрасно по-

нял замысел постановки. Спектакль должен был подчеркнуть великолепие русского двора и блестящий представитель Франции восхищается не игрой актеров, не сюжетом, не трактовкой текста литературного произведения, — он в восторге от мехов, богатых тканей, шитых золотом, от всей азиатской роскоши, поразившей даже взыскательного зрителя.

Спектакль, подобный данному в Эрмитаже, мог быть показан на крепостном театре «развлекательного» типа. Ведь не даром же Н. П. Шереметев, когда на его театре шли «Самнитские браки», надел на Прасковью Ивановну Жемчугову, первую актрису Кусковского театра и свою возлюбленную, фамильные бриллианты Шереметевых, блеск которых заставил «высоких» гостей хозяина забыть на время о двусмысленном положении артистки.

Спектакль, принципиально подобный «Начальному управлению Олега», описывает и князь Шаликов в своем «Путешествии в Малороссию». Когда в имение Буды, принадлежавшее помещику Д. И. Ш. на Украине, приехал генерал-губернатор князь Куракин, началось главное представление, которое князь Шаликов описывает следующим образом:

«Оркестр молчал, зашумел занавес, главная актриса явилась на сцене и приятным трогательным голосом сказала речь к почтенному гостю; занавес опустился, музыка заиграла, занавес поднялся снова и опера «Школа ревнивых» очаровала слух и зрение. За нею следовал балет «Венера и Адонис». В последней сцене его Купи-

дон, силою всемогущей стрелы своей, превращает дикий лес в великолепный храм, с огненною на фронтоне надписью: «Добродетели и чести». Во внутренности его возвышается жертвенник с пылающим сердцем перед вензловым именем гостя. Позади его была транспарантная картина, которая изображала парящую Славу, имеющую по обыкновению в одной руке трубу, а в другой свиток с его же вензелем, и богиню правосудия с весами и с ландкартою Малороссии; внизу группу гениев, держащих свиток с сими словами: «Каждому отдает свое».

Напоследок, ряды в лазуревом огне пылающей колоннады храма, множество народа, окружающего жертвенник, грации и амуры, живописная фантастическая кадриль, которая служила финалом спектаклю. Все это, можно сказать, во всей силе снова поразило зрителей, которых на этот раз в сельском театре было более, нежели как бывает или бывало иногда в Московском.

По окончании спектакля пошли в танцовальную галлерею; тут загремел хор нимф, аккомпанируемый оркестром» [1].

Оставляя в стороне восторженный тон автора путешествия, постараемся уловить объективные моменты в его описании, чтобы восстановить картину крепостного театра усадебного типа, принципиально подобного шереметевскому в Останкине или куракинскому в Надеждине.

---

[1] Кн. Шаликов, Путешествие в Малороссию, М. 1803.

Прежде всего, представление, виденное Шаликовым в Будах, с несомненностью указывает на существование специального театрального здания, технически очень хорошо оборудованного. Для того чтобы поставить балет с превращениями «Венера и Адонис», недостаточно было иметь сценическую площадку эстрадного типа. Театр у Д. И. Ш., конечно, был снабжен сложной машинерией, быть может наподобие Останкинского театра, и обслуживался большим количеством технического персонала.

Спектакль в Будах, так же как и спектакль в Эрмитаже, строился не на индивидуальном показе актерских дарований, а на ансамбле. Мгновенная смена декораций, «силою всемогущей стрелы амура», внезапное появление целых толп граций и амуров, которые поражают зрителя своими костюмами, сердце, вдруг начинающее пылать перед жертвенником, огненные надписи на фронтоне храма, сверкающие колоннады храма—все это моменты чисто внешнего воздействия на зрителя. Так же как в «Начальном управлении Олега», сюжет теряет свое значение.

Но в то время как для «Начального управления Олега» характерно размещение отдельных групп, применение живописной композиции в расстановке массовых сцен — осада Константинополя, конские ристалища,—в спектакле, виденном Шаликовым, превалирует художник. Грации, амуры, «терпсихорины группы»—только дополнение к декоративному оформлению.

С первого появления на сцене главной актри-

сы интерес зрителя направлен в сторону декорации. По открытии первого занавеса актриса произносит торжественную речь в честь князя Куракина. Очевидно, что фоном для исполнительницы, стоявшей на авансцене, был второй занавес, скрывавший за собою выгороженные декорации для дальнейшего действия. Когда началась опера, занавес снова опустился, чтобы потом взвиться и «очаровать зрение и слух» зрителя. Снова повторение постановочного принципа «Олега»—игра на неожиданности, на внезапности живописного впечатления.

Пратикабли, наличие которых несомненно на сцене Будовского театра, были теми мертвыми точками, вокруг которых строились мизансцены. Жертвенник, вдруг открывающийся посреди храма, притягивает к себе группы граций, амуров, «множества народа». Действие развертывается вокруг «мертвой точки».

Описание Шаликовым балета, манеры балетного искусства, дает основание полагать, что движения актеров не распространялись стремительно по всей сценической площадке, а сосредоточивались в отдельных группах, которые пантомимическим путем разъясняли зрителю смысл происходящего. «Живописные терпсихорины группы, которых выразительные положения, обороты, взор, картины изъясняют вам самым красноречивым образом историю действия их» [1]. «Красноречие» балетного актера

---

[1] Кн. Шаликов, Путешествие в Малороссию, М. 1803, стр. 71.

выражалось не в движении, а в «положении», в моменте статуарного порядка.

И это характерно для балета XVIII столетия.

В такого рода балете дается как бы панорама живых картин. Душевное движение находило максимальное выражение в лице, в позе, в группировке и на миг застывало, как на картине. Это тот принцип, которого так добивался Дидро не только для балета, но и для драматического представления. Говоря о солистах театра Д. И. Ш., Шаликов указывает на тот же прием: «Солисты, подобные молнии, быстротою ног своих, за которыми глаза наши не успевали следовать, изображали каждым движением рук, лица различные страсти души и сердца со всеми их оттенками». Здесь мы видим не простое техническое исполнение танца или па,—здесь несомненная драматизация сюжета.

Такого рода направление балетного искусства было вполне закономерно в спектакле, где балет языком жеста повторял содержание только что сыгранной оперы. Исполнение балета под тем же заглавием, что и основная пьеса, в тех же декорациях было обычным приемом театра XVIII столетия. Освобожденный от словесной оболочки, являвшейся как бы «предуведомлением» к нему, балет должен был всей выразительностью жеста повторить сюжет только что прослушанной оперы или трагедии.

Кроме балета пантомимического, привившегося у нас на подражательной почве, русский театр очень любил характерные пляски. Их вклинивали или в самое действие, как это было в спек-

такле в Эрмитаже, или же они составляли самостоятельный дивертисмент. Шаликов был приведен в восторг одной крепостной танцоркой, исполнившей на спектакле у Д. И. Ш. цыганские пляски в «алой, казимировой одежде» под громкие отрывистые песни, аккомпанируемые оркестром.

В таких спектаклях, как у Д. И. Ш. на Украине или в Эрмитаже, не было строгого развертывания действия, не было подчинения всего представления единой и доходящей до зрителя «идее». Следовательно, в игре актеров не было психологического углубления, «вживания» в роль или образ. Смысл такого рода спектаклей, выросших на придворно-аристократической почве, был в демонстрации помпезности зрелища, его пышности, роскоши и богатстве владельца театра. В стилевом отношении эти спектакли ничем не отличались от тех, которые в свое время привлекали аристократию французского двора. Во Франции они назывались «спектаклями с превращениями» или «спектаклями с машинами».

У Д. И. Ш. декорация писалась специально для данного случая. Огненные надписи на транспаранте горели только на этом представлении. Жертвенник, вокруг которого происходило главное действие, изготовлялся крепостными мастерами Д. И. Ш. специально для постановки «Венеры и Адониса» и после спектакля оказывался ненужным. В театрах такого рода была полная индивидуализация сценического оформления.



«Американский балет» на сцене крепостного театра Н. П. Шереметева



Спектакль, исполненный крепостными актерами В. Всеволодского в 1822 г.

В коммерческом же театре князя Шаховского в Нижнем-Новгороде, рассчитанном на постоянную платную публику иного социального состава, чем гости помещика Д. И. Ш., декорации несут чисто служебную функцию. Шаховской очень редко заказывает декорации специально для какой-нибудь постановки. Целеустремленность его театра совсем иная, чем у театров «усадебных»; этим определяется и стиль его спектаклей.

Публика, заполнявшая зрительный зал театра Шаховского, приходила слушать пьесу; она не настолько была изощрена, чтобы живописное начало в театре могло приобрести для нее самодовлеющее значение. Вот почему роль декоративного оформления в театре Шаховского была чисто служебной. Это был скорее фон, прикрывавший голые стены кулис, чем художественное произведение, имевшее свой собственный стилевой смысл или входившее необходимым компонентом в спектакль.

Постановочный принцип, подобный «Начальному управлению Олега» или же, в особенности, спектаклю у Д. И. Ш., пользовался в XVIII столетии большой популярностью. Многие комические оперы строились по принципу «спектакля с машинами», «с превращениями». Так, излюбленная опера крепостных театров «Дианино древо», музыка Мартини, является блестящим примером именно такого рода оперы «с превращениями».

«Дианино древо» обошло почти все подмостки русской сцены XVIII века; помимо того, что

пьеса шла на частных публичных театрах, она пользовалась особым успехом на крепостных театрах. Пьеса, «представленная в Санкт-Петербурге Российскими Придворными актерами многократно», шла на крепостном театре Горихвостова в Пензе, у Каменского в Орле и у Шаховского в Нижнем-Новгороде.

Тем интереснее для нас познакомиться с требованиями к русскому театру, какие предъявлял переводчик этой комической оперы. Требования эти, надо считать, были общими для всех комических опер «с превращениями».

«Театр представляет прекраснейший сад, обведенный по сторонам стенами, в коих двои ворота. Взади театра речка, за речкою небольшое поле, за полем приятная рощица. По правую сторону сада древо с золотыми яблоками, которые должны быть вдруг освещаемы в глазах зрителя. По левую пещера, могущая вместить в себя несколько человек и вдруг исчезнуть в свое время.

Многие нимфы по разным местам рассеяны и разными упражнениями заняты. Дорист спит на дерновнике, скованный цветными фестонами»[1].

Представим себе сцену кулисного устройства. В глубине, на последнем плане перспективный задник—«приятная рощица», декоративный фон, на котором развертывается действие «Дианина древа». «Речка», упоминаемая в ремарке автора, повидимому проходила по заднему рву, так как по ходу оперы нимфы, «повторяя послед-

[1] Дианино древо, комич. опера, муз. Мартини.

ний хор, уезжают на лодках». Кроме того, «Эндимной и Сильвий бегут из лесочка (боковых кулис), один за другим входят в сад, скачут по лодкам, которые находятся на реке».

«Дерево с золотыми яблоками» и пещера слева—строенные и писанные декорации и кулисы. «Дерево» было снабжено машиной для световых эффектов и могло «вдруг освещаться». «Пещера» в нужный момент исчезала с глаз зрителя, т. е. убиралась в бока сцены или вверх.

Таковы превращения первого акта «Дианина древа»..

В дальнейшем мы узнаем, что «амур ударяет стрелою в дверь, которая вмиг растворяется настежь». Все превращения в данной опере происходят на глазах у зрителя, причем превращения с декорациями—только один из приемов этой постановки. Автору недостаточно поражать зрителя мгновенными переменами декоративного оформления,—он тот же принцип вводит по отношению к персонажам. «Амур трогает стрелою Сильвия, который превращается в старика». Технически такая трансформация осуществлялась при помощи минутного погашения света. В другом месте Дорист превращается в сухой пень. В этот момент его окружают нимфы. Сделано это для того, чтобы скрыть самую механику исчезновения Дориста и появления взамен него «сухого пня». При системе трюмов под сценой такой театральный трюк был легко осуществим. Дориста на площадке опускали вниз, а взамен него поднимали на той же площадке «сухой пень». Иллюзия «превращения» для не-

притязательного зрителя была полной. В театре с более примитивными техническими условиями то же самое можно было проделать путем ухода актера за кулисы, но в иных случаях можно предположить первую систему исчезновения, которая говорит о существовании в русских театрах XVIII столетия хорошо оборудованных трюмов и люков.

Автор «Дианина древа» отнюдь не стремится к упрощению постановки, а так как пьеса переводилась специально для русского театра,—нужно полагать, что на нем были подходящие условия для осуществления такого рода постановки.

«Дианино древо» построено все на театральных эффектах. В одном из действий «театр представляет великолепный окруженный кипарисными деревьями грот, во внутренности которого бьют фонтаны», но вдруг «восстает престрашная буря и землетрясение». В такой момент за кулисами театра начиналась бешеная работа специальных машин для грома, свиста и шума. А зритель наслаждался иллюзией театральной непогоды. «Сад и буря вдруг пременяются в великолепные палаты Амура, где он является на триумфальной колеснице, окруженный другими божествами». Публика не успевает уследить за происходящим на сцене. Внезапная перемена декорации на глазах у зрителя, а также торжественный въезд какого-нибудь персонажа под звуки соответствующей музыки на колеснице на подмостки—излюбленный прием театра XVIII столетия. Параша Жемчугова, в роли Элианы в «Самнитских бра-

ках», тоже под звуки литавров появлялась на колеснице, до сих пор хранящейся в Останкинском музее. Режиссерски, технически это было разрешение игрового пространства по вертикали, увеличение полезной площади сцены. Въезд передвижной сценической площадки был очень употребителен на придворных балетах во Франции, когда целая группа актеров вкатывалась в зал, врезаясь в происходящее действие.

«Дианино древо», как мы неоднократно указывали, все построено на превращениях или декораций или персонажей.

«Дорист садится под дерево, которое вдруг освещается и слышится за театром приятная музыка». Когда же Диана провинилась перед Амуром, убежав от любви, «дерево становится темно и плоды падают на Диану». В последнем случае применен принцип оживления «вещи» на сцене, вовлечение мертвых предметов в «психологический» рисунок постановки. Диана, гонимая, преследуемая оскорбленным Амуром, не говорит ни слова, она в смятении убегает от его гнева. Но зритель знает, что происходит с ней, потому что «золотое дерево с яблоками», вдруг потемневшее и уронившее плоды на провинившуюся богиню, сказало все.

В «Дианином древе» с превращениями сочетается пантомимное разрешение действия. Диана, обращаясь к Дористу, говорит: «Хоть ты, вероломный юноша! Хоть ты один будь жертвою моего мучения. Умри, предатель». Это кульминационный пункт пьесы. Зритель с напряжением, с волнением должен наблюдать за проис-

ходящим на подмостках и переживать ужас перед готовым совершиться на его глазах преступлением. Но XVIII век не любил «ужасов» и страданий, особенно в драматическом действии. Спектакль такого типа, как «Дианино древо», должен был быть разрешен «галантно». Что же мы видим? «Все нимфы удерживают руку Дианину, в разные положения себя поставляя и крича, иная—«Ах», иная—«Сжалься», иная—«Ради богов», иная—«Удержись».

«Картина сия должна быть поразительна», добавляет автор.

По режиссерскому замыслу автора оперы, в моменты наивысшего напряжения действующие лица застывают в позах, в живых картинах. Надо представить себе Дориста, смятенного страхом, разгневанную Диану и, наконец, трепещущих в ужасе изящных нимф. Здесь расчет не на правдоподобность, не на реальность, поскольку она вообще не совместима с мифологическим сюжетом, а на красивость поз, на «прелестность» группы.

Здесь, в «Дианином древе», драматическое действие переходит в балетное. В балете на театре у Д. И. Ш., описанном Шаликовым, происходило обратное явление: балет превращался в драматическое действие, и это очень характерно для театра XVIII столетия. По названию репертуар его различался как опера, серьезная драма, комическая опера и т. д., в действительности же многие жанры настолько совпадали, что разграничение произвести очень трудно. Так, в «Дианином древе» перемешивалась проза

с речитативом, терции с квартетом, заканчивалась же опера гимном, под который танцовали нимфы.

Для постановки «Дианина древа», смысл которой был в постоянной смене картин, декораций, превращений, требовалась хорошо оборудованная сцена, которая в состоянии была выполнить авторское задание. «Дианино древо» шло в трех крупнейших провинциальных крепостных театрах: у Каменского, у Шаховского и у Горихвостова. Надо полагать, что технически театры эти были на должной высоте.

Когда постановочный принцип «оперы с превращениями» переходил на доморощенную сцену, смысл спектакля утрачивался. Зрелище приобретало убогий характер. В «Записках сельского священника» [1] описывается представление лирического жанра—пасторали XVIII столетия.

Стремление подражать лучшим театрам было очень распространено у деревенских театралов, но, несмотря на большие претензии, постановки в таких театрах были крайне неудачны. Неграмотные, неотесанные дворовые девки, висевшие на веревках, мало напоминали муз, которых они изображали, и производили даже на непритязательного зрителя жалкое впечатление [2].

---

[1] Записки сельского священника, «Русский Архив», январь 1880, или «Русская Старина», кн. XXX, 1881.

[2] «Когда занавес поднимется, выдет сбоку красавица Дуняша—ткача дочь. Волосы наверх подобраны, напудрены, цветами изукрашены, на щеках мушки налеплены, сама в помпадуре на фижмах, в руке посох пастушечий, с алыми и голубыми лентами. Станет князя

В описанном спектакле для нас не столь интересно осуществление его, сколь наличие особого театрального жанра. Мы уже говорили о массовых спектаклях вроде «Начального управления Олега», о спектаклях и балетах с превращениями у Д. И. Ш. и о постановке опер в стиле «Дианина древа» на провинциальных театрах.

Дуняша же и Параша, выступавшие на деревенских подмостках, исполняли пастораль — излюбленный вид развлечения высших классов в XVIII веке. Но, несмотря на то, что представления у помещика Д. И. Ш. на Украине и на сельском театре, описанном священником, принадлежали к различным театральным жанрам, между ними было очень много общего. Так же, как у Д. И. Ш., по свидетельству Шаликова,

---

виршами поздравлять. И когда Дуняша отчитает, Параша подойдет, псаря дочь. Эта пастушком наряжена, в пудре, в штанах, в камзоле. И станут Параша с Дунькою виршами про любовь да про овечек рассказывать, сядут рядком и обнимутся. Недели по четыре, бывало, тем виршам с голосу Семен Титыч, сочинитель, учил: были неграмотны. Долго, бывало, маются сердешные, да как раз пяток их для понятия выдерут, выучат твердо... Андрюшку поваренка сверху на веревках спустят, бога Феба он представляет, в алом кафтане, в голубых штанах, с золотыми блестками. В руке доска прорезная, золотой бумагой оклеена, прозывается лирой, вкруг головы у Андрюшки золоченые проволоки натыканы, вроде сияния. С Андрюшкой девять девок, бывало, спустят: напудрены, все в белых робронах, у каждой в руках нужная вещь. У одной скрипка, у другой святочная харя, у третьей зрительная труба. Под музыку стихи пропоют, венок подадут, и такой пасторалью все утешены» («Записки сельского священника»).



Спектакль 1854 г. при участии крепостной актрисы.

главная актриса приветствовала князя Куракина, наиболее почетного гостя на празднике, точно так же «Дуняша—псаря дочь» перед началом действия прочитала вирши в честь князя, своего помещика. Самое представление начинается только после такого «предуведомления».

Совпадение в приемах современных друг другу театров никогда не бывает случайно, потому что не случайна та общая причина, которая их породила. Спектакль у Д. И. Ш. на Украине был устроен в честь князя Куракина. Это было торжественное представление «на случай». То же самое явление и в описанном сельским старожилом спектакле. Дуняша приветствовала своего князя стихами, потому что он, очевидно, праздновал или день своего ангела, или день рождения.

В крепостных театрах общественных такого явления мы не находим. Граф Каменский обычно сидел в первом ряду кресел, все знали, что он владелец театра, но актерам не приходило в голову специально его приветствовать, потому что это был театр не «для себя», а публичный, общественный театр.

Кроме упомянутых театральных жанров:своеобразного обозрения типа «Начального управления Олега», «оперы с превращениями» и пантомимы, в большом фаворе были постановки, не требовавшие сложного оформления. Так, «Два охотника», комическая опера Ансома, шла на нескольких крепостных театрах и может считаться характерной для определенного жанра.

По авторской ремарке, «театр в «Двух охотниках» представляет густой лес, на одной стороне стоит старая хижина, а на другой засохлое дерево, на кое человеку влезть можно. Вдали видны крестьянские избы».

При кулисной системе, какая была обычной для помещичьего театра, для данной постановки требовался писанный задник с деревенским ландшафтом, боковые «лесные» кулисы, а также отдельный вид «хижины». «Засохлое дерево», повидимому наглухо прикрепленное к станку, «обыгрывалось» актером, спасающимся по ходу действия от преследования медведя.

Статья в «Журнале Драматическом» за 1811 год дает нам возможность увидеть реальное осуществление постановочных требований автора «Двух охотников» на доморощенном крепостном театре.

«Другой любитель театра приглашает своих приятелей полюбоваться искусством домашних его актеров.

За недостатком настоящего театра, сцена располагается в зале, музыка гремит, зрители аплодируют и занавес открывается.

— Это «Два охотника»,—говорит восхищенный хозяин.

— Но где ж декорации?

— Вот они, вот они,—продолжает очарованный простоум, показывая на группы крестьянских мальчиков, из которых каждый держал в руках по одной густой и кудрявой березке.— Мой театр еще очень нов, и домашний Гонзаго не поспел своею работою к моим имянинам.

Гости улыбнулись, но оставались спокойными. Охотники на сцене, опера тянется, как надо было,—должно явиться медведю. И медведь—эконом, также в домашнем уборе, обернутой волчьим хозяйским одеялом, с ужасным ревом и с большою храбростью наступает на врагов своих охотников.

— Браво, браво,—кричали все гости, и медведь ревел сильнее. Но «браво» и храбрость смелого зверя-человека были недолговременны. Другой зверь, гораздо ужаснейший первого, большая датская собака, с громким ревом бросается на мнимое чудовище и грызет его без милосердия. Один только мощный и твердый хозяин сохраняет свое равнодушие.

Он весьма спокойно оттаскивает бунтующего цербера от его добычи и с невинностью золотого века говорит: «Продолжайте, дураки, собаку повесим, а между тем, досмотрим, чем кончится» [1].

Эконом, переодевающийся в волчье одеяло хозяина, для того чтобы «реалистичнее» изобразить медведя, отсутствие настоящих декораций и замена их «живым лесом» — мальчишками, держащими в руках кудрявые березки, — все это на сельской сцене мелкопоместного дворянина носило удручающе доморощенный характер, хотя описанный прием «оживления декорации», если бы он был применен при современном состоянии театральной техники и сценического

---

[1] «Журнал Драматический» за 1811 год, изд. М. Макарова, стр. 234.

искусства, мог бы выглядеть изощреннейшим эстетством.

Блестящим примером пьесы, рассчитанной на «воздушный театр», может служить «Розана и Любим»—опера, которая, в частности, шла у Шереметева.

«Театр представляет регулярный со всеми украшениями сад, куртины и аллеи освещены разноцветными огнями: близ оркестра с обеих сторон из дерну сделаны канапе, а напротив во всю ширину театра великолепный иллюминированный в 3 жилья дом, из середины коего сделан выход на кругловатое крыльцо. Розана в богатом, но беспорядочно надетом на нее платье, простоволосая и окруженная толпою убирающих ее женщин, в отчаянии сидит в креслах, а Щедрова стоящие у крыльца певчие поют песню, в которой вся подстает музыка» [1].

Здесь дана такая экспликация декорации, что спектакль с наибольшим успехом мог быть исполнен на «воздушном театре». Использовав естественную перспективу «регулярного сада» и присоединив только декорацию дома, Шереметев без всяких затруднений мог исполнить эту оперу на открытой сцене садового театра. Перенесенная в закрытое помещение, эта же пьеса потребовала бы перспективных декораций, создававших иллюзию «регулярного сада».

Пьесы бытового характера, вернее сказать,

---

[1] Розана и Любим, драма с голосами в 4-х действиях, сочинена в 1776 г. (первый раз представлена в Московском театре в 1778 г.).

связанные с бытом третьего сословия, приходившие к нам из-за границы или по образцу их созданные у нас, требовали совершенно иного оформления.

Так, совсем по-другому выглядит декорация «Водовоза»[1], оперы Керубини.

«Акт первый: внутренность хижины савояра Микелли. Налево от зрителя между 2-й и 3-й кулисами нечто вроде алькова, в нем постель, закрытая верхним зеленым занавесом. Направо, против входной двери, на креслах разбросано старое платье; на спинке кресла висит большой костыль, на полу сабо, в глубине сцены—дверь в другую комнату».

В сцене 4-й автор указывает, какова должна быть внешность героя и героини и их костюмы: «Арман в офицерском мундире, в усах, с небольшой бородой, в черном завитом парике; у него за поясом два пистолета. Констанса в большой черной шелковой мантилье, на голове черный бархатный ток с белым пером».

Мы сразу же переносимся совсем в иную обстановку, чем в «операх с превращениями» или в пасторали. Здесь нет ни полетов в воздухе, ни внезапных исчезновений, ни таинственных деревьев с падающими плодами, ни колесниц амура или «робронов» муз с Олимпа, ни, наконец, развертывающейся перспективной панорамы.

Для постановки «Водовоза», который может итти в любой кулисной комнате, необходим са-

---

[1] Водовоз, или Двухдневное происшествие, опера в 3 актах, музыка Керубини.

мый непритязательный реквизит—несколько домашних вещей. Задача их—дать определенный колорит и обслужить актера всем нужным ему по ходу действия. Отброшены всякого рода «театральные эффекты», против которых так боролся Дидро,—автор стремится приблизиться к реальной жизни. На сцене появляются такие предметы, как костыль, сабо, постель с зеленым одеялом и т. д., т. е. все вещи, которые совершенно недопустимы были в какой-нибудь классической трагедии.

«Водовоз»—не единственный пример спектаклей такого жанра. Та же скупость обстановки и та же принципиальная трактовка и в «Беглом солдате», лирической драме Седана, которая шла в театре у П. М. Волконского и у Н. П. Шереметева.

«Действие происходит близ деревни, лежащей недалеко от фландрских границ, близ которых армия французская стояла в лагере.

Театр представляет поле, которого горизонт оканчивается горою; вдали видна небольшая деревня, на сцене дуб, под которым дерновые пригорки, на которых двум или трем человекам сидеть можно»[1].

В «Беглом солдате», как видим, центр тяжести переносится на сюжет и на актеров. Ремарки приобретают совсем иной характер, чем, скажем, в «операх с превращениями». Нет указаний на

---

[1] Беглый солдат, лирическая драма Седана. Переведена с франц. Вас. Вороблевским (первый раз поставлена у П. Б. Шереметева в 1781 г.).

смену декораций или на очередной эффект,— внимание автора занимает актер—героиня и герой, их переживания. Солдат Алексей любит Луизу. Герцогиня приказывает обмануть солдата и сказать, что Луиза вышла замуж. Алексей в отчаянии становится дезертиром, но Луиза вымаливает ему прощение у короля,— и все приходит к благополучному концу. Декорация служит только необходимым фоном, дополняющим впечатление от драматического действия. «Луиза вбегает, держа в руках башмаки, волосы ее растрепаны. Она лишь успела вымолвить: «Алексей, ты...» и упадает без памяти на руки Алексею, который, подведя ее, сажает на стул, на котором она без чувства остается» [1].

Очевидно, эта пьеса не требовала никаких театральных машин или иных приспособлений,— достаточно было иметь сценические подмостки и самую примитивную кулисную систему на них. Смысл такого спектакля был в сюжете, в драматическом действии; в такой постановке на первом плане стоял текст и его сценическое истолкование. Содержание «Беглого солдата» построено по принципу буржуазных драм—с добродетельными отцами, матерями, провинившимися, но потом раскаявшимися молодыми людьми и со всеми аксессуарами данного жанра.

Спектакль «Беглый солдат» был поставлен на Кусковском театре 1 февраля 1781 г., т. е. еще до смерти Петра Борисовича Шереметева.

---

[1] Беглый солдат, стр. 83.

В спектакле главную роль исполняла Параша Ковалева, будущая жена Н. П. Шереметева.

Мы знаем, что Кусковский театр,—если действительно чертеж без подписи, изображающий продольный разрез театра[1], относится к нему,—был по своему устройству весьма несложен. Сцена представляла простой помост, и главное внимание строителя было обращено на украшение зрительного зала. Таких условий достаточно было для осуществления постановки «Беглого солдата».

Исключительной популярностью у зрителя крепостных театров пользовалась «Редкая вещь» (добродетель сельских жен), опера Мартини, перевод Дмитревского. Она шла на пяти крепостных театрах: у Шереметева, Есипова, Горихвостова, Волькенштейна и Каменского.

Смысл, скрытый в заглавии этой вещи, говорит за то, что мы здесь не встретим ни превращений, ни полетов. Для ее постановки, так же как и для «Водовоза» и «Беглого солдата», нужна была простая кулисная система с писанными задниками с деревенскими пейзажами. И действительно, «театр представляет пространное поле: в некотором расстоянии виден холм, на вершине которого крестьянский дом, вдали видна деревня», или «театр представляет густой лес, вдали поле», и т. д. и т. п.

Снова центр тяжести представления—в сюжете, в содержании, в морали пьесы.

---

[1] Чертеж хранится на Фонтанке, в б. доме Шереметевых, в Ленинграде.

Инфант, сын испанской королевы Изабеллы, вместе с Коррадо, «вельможей испанским», попадают в деревню и хотят соблазнить двух девушек—Лиллу и Гиту. Лилла оказывается необычайно добродетельной и убегает от преследующего ее принца.

«Лилла (*бежит издали со стенанием, изображая отчаяние и величайшую горесть и говоря с перерывом духа и голоса*). Ко-ро-ле-ву!

Королева. Я королева.

Лилла (*поет, став на колено*):

Ах, прошу твоего заступленья!
От печали, тоски и мученья
Трепещу и умираю,
Вся дрожу и жизнь теряю,
Мне настала вечна ночь;
Дух отходит прочь».

Как полагалось, добродетельная королева спасала беззащитных девушек, а принц и его друг искренно раскаивались в своем гнусном поступке. Но, несмотря на благополучный конец, «Редкая вещь» полна выпадов против «бар». «Перестанете ли Вы грызтись как собаки? ведь вы не баря», говорит одно из действующих лиц. Гита, героиня пьесы, убеждает Лиллу склониться на любовь принца, потому что «инфанта редко можно получить в любовники» и, кроме того, «при любовных делах с большими барами совесть и верность никогда не употребляются».

Эта же Гита к концу пьесы совершенно перерождается и становится на стезю добродетели: когда Коррадо предлагает ей перстень, она

гордо отказывается от него.—«Не приму; вы, господа, думаете, что женщин так же за деньги покупать можно, как собак, лошадей и кареты, однако не всех».

Кончается пьеса нравоучением, которое было обязательным в XVIII веке для пьес любого жанра. «Да когда ты барин, так барские и дела делай, и над нами, мужиками, добродетелью превозносися, а не жен чужих развращай».

Если вспомнить моральный облик Есипова, Горихвостова и Каменского, ставивших у себя «Редкую вещь», покажется странным, что они включили ее в свой репертуар. Повидимому, вкус и требования зрителя оказались сильнее личных интересов владельцев общественных крепостных театров.

Наконец, считаю нужным остановиться на последнем жанре представления крепостного театра.

С легкой руки князя Голицына[1] во всех работах по крепостному театру перепечатывается очень любопытная афишка спектакля у Юрасовских. В ней заключается материал, совершенно необходимый для анализа спектакля крепостного театра. Поэтому позволяю себе привести ее в извлечениях.

Программа спектакля XVIII века всегда составлялась из нескольких номеров. Пьесы, как переводные, так и русские, были очень коротки

[1] А. Л. Голицын, Материалы для истории крепостных общественных театров в Орловской губернии, Орел 1901.

и заполнить весь вечер никак не могли. Так, спектакль у Юрасовских скомбинирован был очень пестро. Первым номером шел балет-пантомима в 5 действиях, под названием «Разбойники Средиземного моря, или Благодетельный алжирец», со сражениями, маршем и «великолепным спектаклем».

«Великолепный спектакль» состоял в быстрой смене декораций и в театральных эффектах. Здесь фигурировала «наружная часть замка Бея, а в конце действия устраивался грандиозный пожар на сцене. На таком пылающем фоне балет отличался ролями, исполненными с «отменною приятностью». Устроители вечера сразу же успокаивают зрителя: пожар, сражения, пальба, суматоха—все это не настоящее и «отменно приятно».

Вторым номером программы шел «препотешной, разнохарактерной, комической, пантомимной дивертисмент, с принадлежащими к оному разными танцами, ариями, мазуркой, русскими, тирольскими и т. д. танцами». В спектакле у Юрасовских повторяется, таким образом, номер программы, исполненный у Д. И. Ш. на Украине и описанный князем Шаликовым. Кроме драматического балета, для представления в XVIII столетии обязательны были характерные пляски в национальных костюмах. Наконец, последним номером выступал Тришка Барков, проделывавший удивительные штуки: он «свистал соловьем в дудку просто ртом», лаял по-собачьи, мяукал, как заправская кошка, ревел, как медведь, мычал, как корова, плакал, как ре-

бенок, визжал, как подшибленная собака, или же, наконец, выл голодным волком. Этот же «многогранный» Тришка под конец должен был рассказать несколько «премудреных» рассказов.

Не нужно знать подробностей данного представления у Юрасовских, чтобы судить о художественных запросах устроителя спектакля и его зрителей. Спектакль совершенно явно рассчитан на публику, которая привыкла и была воспитана на балаганных представлениях. Юрасовскому нехватало еще канатоходцев, плясунов, шутов и акробатов, чтобы полностью удовлетворить ее непритязательные вкусы. Пестрота программы и качество «продукции» говорят об очень невысоком уровне театра Юрасовских.

Следовательно, мы можем сейчас кратко охарактеризовать те виды спектаклей, какие могли иметь место на крепостном театре.

Питаясь из одного источника, заимствуя драматическую продукцию из Франции, владельцы крепостных театров составляли репертуар сообразно с потребностями своего зрителя. Когда владелец театра от случайной забавы переходил к увлечению сценическим искусством, как это было с Н. П. Шереметевым, все предприятие принимало серьезный характер, но принципиальная почва, породившая его, оставалась все той же: не общественное дело и даже не коммерческое, а удовлетворение собственного эстетического вкуса. Наличие мощной экономической базы создавало нужные условия, чтобы превратить затею в шедевр.

На подмостках такого «индивидуального» театра культивировалось «искусство для искусства», никаких моральных, обличительных, общественных, агитационных или еще каких-либо целей спектакль не преследовал. Если на подмостки такого театра попадали вещи, тенденциозные по существу, как «Беглый солдат» Седана, то содержание его выхолащивалось. У Шереметева спектакли всегда строились на помпезности. Больше всего сведений дошло до нас относительно постановки «Самнитских браков», и именно внешняя сторона этого спектакля— пышность и роскошь костюмов, блеск шереметевских бриллиантов на Параше Жемчуговой, рыцарский костюм Элианы—запечатлелась в памяти современников и мемуаристов.

Такие спектакли, как «Начальное управление Олега», «опера с превращениями» у Д. И. Ш. на Украине, описанная князем Шаликовым, наконец, комическая опера «Дианино древо», по самому своему постановочному принципу были рассчитаны на зрителя, который был завсегдатаем в таких театрах, как шереметевский. Осуществление его требовало высокой техники, хорошо оборудованной площадки, необходимого персонала, как технического, так и художественного, больших денежных средств и т. д. и т. п. Такой спектакль был обусловлен не только размерами театра и сценической площадки, но также всеми условиями, сопровождавшими представление в богатой усадьбе крупного помещика. Необходим был французский или английский сад, прихотливо расположившийся недалеко от

дома, «воздушный театр» на перекрестке двух аллей, манеж, где можно было устроить карусель, и службы; помимо постоянного состава актеров, нужны были технические выполнители: плотники, столяры, маляры, машинисты и т. д. Такой спектакль, как «Начальное управление Олега» или «опера с превращениями», мог иметь место только в усадьбе, устроенной согласно всем изощренным требованиям своего времени.

Следовательно, этот принцип постановки не мог быть перенесен на крепостной театр коммерческого характера. В таких театрах, как театр Шаховского в Нижнем-Новгороде, а тем более Макарьевский, центр тяжести перемещался с внешней постановочной части на содержание. «Оперы с превращениями», со сценическими эффектами, с меняющимися декорациями, дорогими костюмами, с выставлением красоты и холености актрис,—все это было заменено спектаклями, более скромными в смысле оформления, но зато более содержательными.

И спектакль такого предприятия был иным. Из 38 названий пьес, шедших на театре Шаховского, только 5 относятся к балетам, все же остальные—или оперы, или водевили, или комедии и драмы. Когда же князь Шаховской переезжает на ярмарку, то берет с собой минимальное количество оборудования: из 17 декораций и 250 частей Нижегородского театра он берет с собой только 5 декораций и 62 отдельные части. Между тем, мы знаем, что наиболее горячее и наиболее выгодное время для труппы Шаховского была именно ярмарка, сначала в

Макарьеве, а впоследствии в Нижнем-Новгороде. Но князь Шаховской знает публику, знает того зрителя, который заполнит стоячий партер его балагана; он убежден, что для его зрителя главное—не в постановочной части спектакля, а в содержании, над которым можно пролить сочувственную слезу.

Спектакли более сложного постановочного плана на такой сцене, при таком количестве декораций, носивших максимально служебный характер, не могли иметь места,—на долю ярмарочного зрителя выпадали пьесы с несложным оформлением, водевильного или комедийного характера или же комические оперы.

Стилевые противоречия крепостного спектакля, сочетавшего придворно-аристократическое искусство с искусством буржуазным, находили себе разрешение в том, что дворянские театры, различаясь по своим задачам и по своему зрителю, культивировали то или другое искусство. Режиссерский план массовых представлений, вроде «Начального управления Олега», «опер с превращениями» или пантомимических балетов, был ближе усадебному театру и принципиально одинаков для всех крепостных театров индивидуального характера. Различная экономическая база таких театров обусловливала большую или меньшую степень художественности выполнения, но принципиальная почва представлений была одинакова.

Режиссерский же замысел буржуазных драм, комических опер и комедий с бытовым содержанием, а впоследствии и водевилей, рассчитан-

ных как в западных, так и в русских образцах на зрителя третьего сословия, находил свою публику в лице передовой дворянской и разночинной интеллигенции среди населения русских городов, посещавшего спектакли общественных крепостных театров.

Репертуар как индивидуальных, так и общественных помещичьих театров никогда не составлялся по строгому признаку принадлежности драматических произведений к тому или иному стилю. Достаточно просмотреть репертуар отдельных помещичьих театров, чтобы убедиться в этом. Крепостной театр, выросший на почве социально-экономических отношений «дворянской России», имея во главе представителей господствующего класса, державших в своих руках судьбы театральной действительности России XVIII и начала XIX веков, оказывался, вместе с тем, в известной мере рупором буржуазных идей и настроений.

XVIII век в России был переходною эпохой, когда дворянство «обуржуазивалось»; с другой стороны, русская буржуазия росла и крепла. Крепостной театр, выросший на почве сложнейших социально-экономических отношений, отразил противоречия, в них содержавшиеся. Но если во Франции стилевые разногласия театра носили ожесточенный характер, в соответствии с напряженностью классовых боев,—в России тот же процесс протекал в значительно более умеренных формах. Сила была не на стороне русской буржуазии,—ее господство на сцене наступило гораздо позже.



ТАБЛИЦЫ

1. РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ГОРОДСКИХ КРЕПОСТНЫХ ТЕАТРОВ

(всего 103 театра по 14 городам)

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Владимир	1	Названов Н. Н.	Антреприза Н. Названова с 1833 г.
Воронеж	1	Воронежская труппа	Начало XIX в. (воспоминания Вигеля)
Казань	1	Есипов П. В.	Существозал до 1814 г.
Калуга	1	Калужская труппа	Существовал в 1777 г.
Кострома	2	Карцев	Начало XIX века, 1812 г.
	—	Обресков В. Е.	20-е годы XIX в.
Курск	1	Анненков, во главе театра — Барсовы, крепостные	Начало XIX века. Воспоминания относятся к 1810 г., закрылся в 1816 г.
Москва (Знаменка, Тверская часть)	53	Апраксин С. С.	Существовал с 1797 г. с перерывом с 1803 по 1809 г. в связи с назначением Апраксина смоленским генерал-губернатором. После 1812 г. продолжал существовать в Москве
	—	Белосельский-Белозерский	Конец XVIII в., начало XIX в.
(Пречистенка)	—	Бибиков Г. И.	Закрылся в 1792 г.
(Поварская)	—	Блудов И. Я.	Закрылся в 1792 г.
	—	Болконская М. П.	
(На Яузе)	—	Бутурлин Д. П.	Конец XVIII в.

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Москва	—	Волконская З. А.	Начало XIX в.
	—	Волконский М. П.	Воспоминания относятся к 1776 г.
(возле Земляного вала, в Мещанской части)	—	Волконский П. М.	В 1797 г. уже существовал; в 1806 г. труппа была продана казне
	—	Всеволожская В. А.	
	—	Всеволожский Н. А.	
	—	Всеволожский В. А.	XIX в.
(Пречистенка, Бахметьевский пер.)	—	Гагарина П. Ю.	Начало XIX в.
	—	Гагарин А. И.	Уничтожен в 1796 г.
	—	Гудович И. В.	
	—	Давыдов А. И.	Закрылся около 1792 г.
(Рогожская часть, Чортов пер.)	—	Демидов Н.	В 1792 г. труппа, продававшаяся Головиными с торгов, была приобретена Демидовым; с 12 мая 1796 г. перестает существовать
	—	Дурасов Н. А.	Воспоминания относятся к 1796 г.
	—	Елагина А. П.	Воспоминания относятся к 1796 г.
	—	Зиновьев А. Н.	
(Зубовский бульвар)	—	Каменский М. Ф.	Конец XVIII в.

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Москва	—	Колычева П.	Есть сведения, что театр существовал в 1797 г.
(Под Лефортовом)	—	Мамонов	Начало XIX в.
	—	Муромцева К. А.	
(Разгуляй)	—	Мусин - Пушкин	Начало XIX в.
	—	Мясоедов Н. Е.	В 1796 г. уже существовал
	—	Нарышкин А. Л.	Спектакли—в 1805 г. В 1807 г. хористы продаются казне; в 1826 г. еще 16 человек продаются казне
(Кузнецкая улица)	—	Одоевский Н. И.	Имеются сведения о спектаклях в мае 1797 г.
(Нескучный)	—	Орлов-Чесменский А. Г.	В 20-е годы XIX в. еще был
(Никитская, уг. Леонтьевского пер.)	—	Позняков П. А.	Существовал уже в 1796 г. и продолжал свою деятельность в начале XIX в.
	—	Потемкин П. С.	На рубеже XVIII и XIX вв.
(Никитская ул.)	—	Ржевский	В 1829 г. продана казне 21 танцовщица
	—	Салтыков В. П.	В 1796 г. уже существовал

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Москва	—	Салтыков В. Е.	
	—	Салтыков П. Д.	
(М. Знаменка)	—	Столыпин Д. Е.	В 1797—1799 гг. уже существовал
	—	Степанов А. С.	В 1797 г. уже существовал
(У Арбатских ворот)	—	Столыпин А. А.	Существовал до и после 1812 г.
	—	Столыпин А. Е.	
	—	Суворов А. В.	XVIII в.
(Яузская часть, Покровская ул.)	—	Трубецкой И. Д.	В 1795 г. перестал существовать (театр был «благородный», лишь музыканты и певчие — крепостные)
	—	Трубецкие Николай, Александр, Юрий	XVIII в. (до 1776 г.)
	—	Херасков М. И.	XVIII в.
(У Арбатских ворот)	—	Хованский Василий	XVIII в.
	—	Чернышев З. Г.	На рубеже XVIII—XIX вв.
(Под Новинским)	—	Шаховские	Начало XIX в.
	—	Шаховской Б. Г.	В 1796 г. уже существовал

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Москва	—	Шаховской Н. Г.	К 1 апреля 1797 г. был выстроен в Серпуховской части
(Никольская ул.)	—	Шереметев Н.	В 1797 г. здесь уже не существовал
	—	Щербатов В. И.	К 1797 г. уже не существовал
(Никитская ул., б. дом Познякова)	—	Юсупов Н. Б.	Есть сведения о спектакле в 1825 г. Юсупов умер в 1831 г.
	—	Ягужинский С. П.	XVIII в.
(Моховая)	—	Пашков	
Нижний-Новгород	3	Боборыкин П. Д.	
	—	Шаховской Н. Г.	Существовал с 1798 по 1827 г.
	—	Распутин и Климов	Существовал с 1827 по 1839 г.
Орел	2	Каменский С. М.	Существовал до 1835 г
	—	Мацнев И. О.	Начало XIX в.
Пенза	7	Арапов П. Н.	Начало XIX в.
	—	Бекетоз Н. А.	Конец XVIII в.
	—	Гладков Г. В.	В 1828 г. спектакль видел князь Вяземский
	—	Горихвостов	Начало XIX в.
	—	Кожин В. И.	Есть сведения с 1802 по 1803 г.
	—	Манцев В. О.	Начало XIX в.

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Пенза	—	Панчулидзев	Начало XIX в.
Петербург	27	Авдулин	XIX в.
	—	Бакунин	XIX в.
(У Аничкова моста)	—	Белосельский-Белозерский	XVIII в., начало XIX в.
	—	Васильева	XIX в.
	—	Виельгорский	XIX в.
	—	Гагарин И. А.	Начало XIX в.
	—	Ганин Е. Ф.	20-е годы XIX в.
	—	Грибоедов	XIX в.
	—	Долгорукий Е. Ф.	XIX в.
	—	Дондуков	XIX в.
	—	Загоскин	XIX в.
	—	Кокошкины И. А. и А. И	XIX в.
	—	Кологривов А. А.	20-е годы XIX в.
	—	Комаров	XIX в.
	—	Ласковский И. Ф.	
	—	Львов Ф. П.	
	—	Мятлев	
	—	Нарышкин С. К.	
	—	Нарышкин А. Л.	XVIII в., начало XIX в.
	—	Орлов Г.	

Название города и улицы	Колич. театров в данном городе	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Петербург (Таврический дворец)	—	Потемкин Г. А.	XVIII в.
	—	Резанов	Начало XIX в.
	—	Титов Н. С.	XVIII в.
	—	Улыбышев А. Д.	
	—	Храповицкий	Начало XIX в.
(на Фонтанке)	—	гр. Шуваловы	XVIII—XIX вв.
(на Мойке)	—	гр. Юсуповы	XVIII—XIX вв.
Полтава	1	Полтавский театр	По свидетельству Долгорукова—в 1813 г.
Рязань	2	Маслов Д. Н.	XIX в.
	—	Приклонский П. Н.	XIX в.
Ярославль	1	Обресков В. Е.	XIX в.

2. РАСПРЕДЕЛЕНИЕ УСАДЕБНЫХ КРЕПОСТНЫХ ТЕАТРОВ

(всего 52 театра по 23 губерниям)

Название губернии и местности	Колич. театров в данной губ.	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Владимирская (с. Кончанское)	3	Суворов А. В.	В 1785 г. был отдан приказ по театру при отъезде из имения Ундола
(с. Андреевское)	—	Воронцов А. Р.	В 1794—1805 гг.
(на Выксе)	—	Шепелев И. Д.	XIX в.
Вологодская (Кадниковский уезд)	1	Межаков П. А.	Существовал до 1812 г.
Волынская (с. Романово близ Житомира)	1	Ильинский	Воспоминания относятся к 1812 г.
Воронежская (Елецкий уезд, в 50 верстах от г. Задонска)	1	Талеев	40-е гг. XIX в.
Казанская (с. Юматово, в 40 верстах от Казани)	1	Есипов П. В.	Существовал до 1814 г.
Калужская (с. Троицкое)	2	Дашкова Е. Р.	Существовал с 1796 г.
(Тарусский уезд)	—	Сумароков А. П.	XVIII в.
Костромская	1	Обресков В. Е.	XIX в.

Название губернии и местности	Колич. театров в данной губ.	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Курская	5	Анненков	XVIII в., начало XIX в.
(Обоянский уезд, с. Красное на реке Пенке)	—	Волькенштейн	Сведения о спектакле в 1796 и 1802 гг.
(с. Юноковка)	—	Голицын	
(с. Спасское, Головчино тож, Хотмыжского уезда)	—	Хорват И. О.	Крепостной оркестр — с 1798 г.; театр в 30-х и 40-х гг. XIX в.
	—	Ширковы	Оркестр, хоры, домашний театр в 60-х и 70-х годах XVIII в.
Могилевская (г. Шклов)	1	Зорич С. Г.	В 1880 г. труппа продана казне
Московская (Бронницкий уезд)	10	Волконский М. П.	XVIII в., начало XIX в.
(с. Нескучное)	—	Голицын Д. В.	XVIII в. (свидетельство Суворова от 1785 г.)
(Богородицкий уезд)	—	Демидов Н. Н.	Конец XVIII в.
(Люблино)	—	Дурасов Н. А.	XVIII в.
(Нескучный)	—	Орлов А. Г.	Начало XIX в.
(Кусково)	—	Шереметевы	XVIII в.
(Останкино)	—	Шереметев Н. П.	XVIII—XIX вв.

Название губернии и местности	Колич. театров в данной губ.	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Московская (им. Марфино)	—	Салтыков И. П.	Воспоминания относятся к 1805–1806 гг.
(Ольгово)	—	Апраксины	XVIII–XIX вв.
(Ярополец, Волоколамский уезд)	—	Загряжские	
(Ивановское)	—	Закревские	
Нижегородская (Арзамасский уезд)	3	Салтыков	В период 1806–1807 гг. был продан актер из труппы Салтыкова
(с. Юматово)	—	Шаховской Н.	Конец XVIII в.
(с. Макарьево)	—	Шаховской Н.	Конец XVIII в., до 1824 г.
Орловская (с. Городище)	5	Комаровский Е. Ф.	Воспоминания относятся к 1828 г.
(Малоархангельский уезд)	—	Куракин Алексей Б.	XVIII—XIX вв.
(с. Архангельское)	—	Танеев В. С.	В. С. Танеев окончательно разорился в 1849 г.; повидимому, к этому сроку театр закрылся
(с. Спасское-Лутовиново)	—	Тургенева В. П.	Начало XIX в.
(с. Сурьянино, Болховского уезда)	—	Юрасовские А. Д. и П. Д.	В 1805 г. Юрасовские приобретают труппу у Чертковой. Сохранилась афиша спектакля от 1828 г.

Название губернии и местности	Колич. театров в данной губ.	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Пензенская (Керенский уезд, с. Архангельское и с. Сосновка)	1	Ранцев Р. И.	Воспоминания Зайцева о театре Ранцева относятся к 1818 г.
Петербургская (им. Рябово)	3	Всеволожский В. А.	Есть известие, относящееся к 1806 г.; в 20-е гг. XIX в. еще существовал
(с. Александровское)	—	Долгорукий Е. Ф.	Начало XIX в.
(с. Приютино)	—	Оленин А. Н.	Конец XVIII в., начало XIX в.
Полтавская	2	Неизвестный помещик	Крепостной цирк; воспоминания относятся к 1804 г.
(с. Кибинцы)	—	Трощинский Д. П.	XVIII—XIX вв.
Псковская (Торопецкий уезд)	1	Афросимов Н.	В 1829 г. владелец продавал актеров
Саратовская	2	Бахметев Н. И.	Есть сведения, что Бахметев ликвидировал театр в начале XIX в.
(усадьба Надеждино)	—	Куракин Александр Б.	XVIII—XIX вв.

Название губернии и местности	Колич. театров в данной губ.	Фамилия владельца	Когда существовал театр или к какому периоду относятся воспоминания о нем
Симбирская (Алатырский уезд)	1	Грузинский	Конец XVIII в.
Смоленская	3	Глинка А. А.	
(Бельский уезд, усадьба Каменец)	—	Бровцины	XVIII—XIX вв.
(Дорогобужский уезд, усадьба Засижье)	—	Повало-Швиковские	В 1812 г. Мюрат давал спектакль
Тамбовская (им. Алабухи)	3	Воронцов А. Р.	В 1792—1794 гг.
(с. Кареян)	—	Загряжский И. А.	В 1806 г. владелец устраивал своих актеров в немецкий театр
	—	Черткова Л. П.	В 1805 г. владелица продала свою труппу Юрасовским
Тульская (с. Утешение)	1	Щербатов В. И.	Воспоминания Болотова относятся к 1795 г.
Черниговская (с. Каченовка)	1	Тарновский Г. С.	
Ярославская	1	Балушкин	

3. РЕПЕРТУАР КРЕПОСТНЫХ

(*по назва*

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Аземия, или Дикие, 3 д.	Далейран
Александр в Индии, 3 д.	Метастазио, муз. Арайя
Альцеста, 4 д.	Сумароков, муз. Раупаха
Анетта и Любень	Блэз
Аскольдова могила	Верстовский
Атис	Пиччини, перев. Левшина
Балеты	
Американский балет, или Побежденные людоеды	Соломони
Амур и Психея, 3 д.	—
Амуровы шутки	—
Арлекин обманутый, 4 д.	—
Неизвестного жанра	
Аббат де-Лене, пьеса	—

ниям пьес)

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	—	—	М. 1796
Шереметев	—	1756	Спб. 1755
1. Нарышкин (1774) 2. Шереметев	—	Представлена при дворе придворными певчими в 1759 г.	Спб. 1759
Шереметев	1793—1800		—
Хорват (1839)	—	1841; в Москве играна в 1835 г.	—
Шереметев	—	—	—
Шереметев	1799—1800	—	—
(По рассказам Летковой—в одном крепостном театре)	—	1759 и 1762	—
Каменский	—	—	—
Шереметев	1790	—	—
—	—	—	—
Каменский (1819)	—	—	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Беглой солдат, или Дезертир, 3 д.	Седан, перев. Вороблевского
Белая дама	Буэльдье
Бочар, 1 д.	Муз. Фомина, перев. Генша
Комедии	
Башмаки Мордоре, или Немецкая башмачница, лирическая комедия, 1 д.	Перев. с франц. Вороблевского
Бедность и благородство души, 3 д.	Коцебу
Бобыль, 5 д.	Плавильщиков
Бот, или Англинской купец, 3 д.	Долгоруков И. М.
Бранчивый, 3 д.	Перев. с франц. Г. С.
Бригадир, 5 д.	Фонвизин
Водевили	
Бабушка и внучка	Куликов
Бабушкины попугаи	Хмельницкий Н.
Пьесы	
Барышня-крестьянка	По Пушкину

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
1. Шереметев (7/II—1781 г.) 2. Волконский (1806)	—	1799—1801	М. 1780
Хорват (30-е годы)	—	—	М. 1788
Воронцов	1793—1805 (представлена впервые на вокиале в 1783 г.)	—	М. 1784
Шереметев (11/I—1779 г.)	—	—	М. 1778
Воронцов	1798—1804	—	М. 1798
1. Воронцов 2. Шаховской (1813)	1793—1805	1790	Спб. 1792
Каменский	1804—1805	—	Спб. 1804
Воронцов	—	—	М. 1788
Воронцов	1787—1805	—	Спб. 1786
Хорват (30-е годы)	—	1837	—
Каменский (1827)	—	1819	—
Хорват (30-е годы)	—	—	

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Венецианская ярмонка	Канциани
Вечеринка, или Гадай, гадай, девица, отгадывай, красная	—
Водовоз, или Двухдневное происшествие	Керубини
Волшебная флейта, 2 д.	Моцарт
Волшебный стрелок	Вебер, слова Р. Зотова
Комедии	
Важной, 5 д.	Де-Брюис, перев. Вороблевского
Вестникова с семьей, 1 д.	Екатерина II
Влюбленный слепец, 1 д.	Соколов И.
Влюбленный Шекспир, 1 д.	Дюваль, перев. Языкова
Воздушные замки	Хмельницкий
Воспитание, или Вот приданое, 5 д.	Волков Д.

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	1795, 1804	—	—
Воронцов	—	—	Спб. 1788
1. Позняков (1811) 2. Каменский (1827—1828) 3. Хорват (30-е годы)	1804	—	—
Шаховской	1801—1805	1817	1794
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Шереметев	—	—	Пьеса издана Вороблевским в 1780 г. В 1777 г. переведена 15-летней девицей
Нарышкин (23/VI—1805 г.)	—	1796	1774
Воронцов	1784—1797	—	М. 1784
Барсов	—	1807	1807
Хорват (20-е годы)	—	—	—
Шаховской	Впервые шла в Москве в 1774 г.	—	М. 1774

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Вот каково иметь корзину и белье, 5 д.	Екатерина II
Выдуманный клад, 1 д.	Соколов И.
Балеты	
Ванюша	—
Венгерская хижина	Дидло
Венера и Адонис	Морелли
Патриотические пьесы	
Всеобщее ополчение	—
Прологи	
Венок	Левшин В.
Оперы	
Говорящая картина, 1 д.	Перев. с франц. Хилкова
Голкондская королева	Саккини
Драмы	
Гусситы под Наумбургом, 4 д.	Коцебу, перев. Краснопольского
Комедии	
Гордость и бедность, 5 д.	Гольберг, перев. Кропотова Ивана

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Воронцов	1787	—	Спб. 1786
Воронцов	1783—1805	—	1782
Шереметев	—	—	—
Шереметев	—	—	—
1. Шаховской 2. Д. И. Ш. (1803)	1785— 1787	— —	— —
Апраксин (после 1812 г.)	—	—	—
Щербатов (1793, в с. Утешение)	1795	—	—
Воронцов	1780—1797	—	—
Шереметев	—	—	—
Шаховской (1811)	—	1805	Спб. 1807
Воронцов	—	В 1757 г. представлена на придворном театре	1774

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Горе от ума, 5 д.	Грибоедов
Балеты	
Гишпанский	—
Оперы	
Данаиды	Сальери
Два охотника, 1 д.	Ансом, муз. Бюлана
Два сильфа	Перев. с итальянского
Два слова, или Ночь в лесу	Николо, слова Вальберха
Два философа	—
Двое скупых	Фальберг, перев. Генша, муз. Гретри Перев. Вороблевского
Девишник и крестьяне	Муз. А. Титова
Деревенские певицы	Муз. Фиорованти, перев. Мерзлякова (по заказу Апраксина)
Дианино древо, 2 д.	Муз. Мартини, перев. с итальянского И. А. Дмитревского
Добрая девка, 3 д.	Соч. И. Д., муз. Пиччини
Добрые солдаты, 3 д.	Слова Хераскова, муз. Раупаха

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шаховской	—	1831	—
Шереметев	—	—	—
Шереметев	—	—	—
1. Воронцов 2. Гладков	1782—1805	1809	Спб. 1779 М. 1784
Шереметев (в Кускове)	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	1809	—
Шереметев	1794	—	—
1. Воронцов 2. Шереметев	1783—1800	—	М. 1780 (издана Вороблевским)
Каменский (1817)	—	1809	—
1. Позняков (1813) 2. Апраксин	—	1804	—
1. Горихвостов 2. Каменский 3. Шаховской	1793—1805	Российскими придворными актерами до 1792 г. играна многократно	Спб. 1792
Шереметев (1782, в Кускове)	—	—	М. 1782
1. Воронцов 2. Танеев	1782—1800	—	М. 1779

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Дочь 2-го полка, опера-водевиль	Доницетти
Комедии	
Дандин Жорж, 3 д.	Мольер, перев. Ив. Чаадаева
Два маленьких савояра, 1 д.	Маре де В., перев. В. Левшина, муз. Далейрака
Два плута в Гишпании	С франц.
Две сестры, или Хорошая приятельница, 1 д.	Де-ла-Рибардиер, перев. Вороблевского
Дева солнца (Перуанка), 5 д.	Коцебу, перев. В. Кряжева
Деревенская судьба	Прокудин-Горский
Балеты	
Дафнис	—
Дева Дуная	—
Диана и Эндимион	Морелли
Драмы	
Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь	А. Шаховской
Дочь Карла Смелого	В. Зотов
Трагедии	
Дидона, 5 д.	Княжнин (по аббату Метастазио)

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Хорват (40-е годы)	—	1846	—
Воронцов	—	—	М. 1775
Щербатов (1795, в с. Литвинове)	—	—	М. 1796
Воронцов	—	—	М. 1787
Шереметев (1779)	—	—	М. 1779
Шахозской (1811)	—	—	М. 1803
Воронцов	—	—	М. 1782
Шереметев	—	1834	—
Хорват (30-е годы)	—	—	—
1. Нарышкин (1774) 2. Шереметев	1784	—	—
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Шаховской	—	1843	—
1. Шереметев 2. Помещик Б.	1785—1789	Первый раз шла в 1767 г.	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Трагедии	
Димитрий-самозванец, 5 д.	Сумароков А. П.
Оперы	
Жан де-Пари	Буальдье, слова кн. Шаликова
Живописец, влюбленный в свою модель, 2 д.	Ансом, муз. Дюни, перев. Вороблевского
Жизнь за царя	Глинка М. И.
Жоконд	Николо д'Изуар, слова Корсакова
Водевили	
Жена кавалериста, 1 д.	Григорьев
Женщина-лунатик	Шаховской А.
Жених нарасхват	Ленский
Жидовская корчма	—
Неизвестного жанра	
Житель черного леса	—
Оперы	
Забавы калифа, или Шутки на одни сутки	Муз. Алябьева

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
1. Воронцов 2. Анненков	1782—1802	Впервые представлена на императорском театре в 1771 г.	—
Каменский (1827—1828)	—	1819	—
Шереметев (7/11—1779 г.)	—	—	—
Хорват (40-е годы)	—	1836	—
Каменский (1827—1828)	—	1815	—
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	1821	—
Хорват (30-е годы)	—	1837	—
Каменский (1827)	—	1825	—
Шаховской	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	1825	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Земира и Азор, 4 д.	Мармонтель, «переведено некоей благонамеренной госпожей», муз. Гретри
Комедии	
Задумчивой, 5 д.	Реньяр (переложено на русские нравы В. Лукиным)
Зенеида, 1 д.	Каюзак
Зимняя квартира, 1 д.	Перев. с нем. актера Козмы Гамбурова
Знатоки, 5 д	Эмин Н.
Драмы	
Зоа, 3 д.	Мерсье, перев. Малиновского
Балеты	
Зефир и Флора	—
Водевили	
Замужняя невеста, или Своя семья	Шаховской А.
Драмы	
Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила, 3 д.	Соч. Российское (авт. П. Потемкин)

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	1782—1800	—	М. 1783
Шереметев	—	—	Спб. 1759
Шереметев (1766)	—	1745	Спб. 1766
Воронцов	—	—	Спб. 1784
Воронцов	—	—	Спб. 1788
Барсовы (участвовал М. Щепкин в 1805 г.)	1786—1802 (впервые шла на Московском театре в 1786 г.)	—	М. 1789
1. Юсупов 2. Хорват (30-е годы)	—	1808	1764
1. Каменский (1827) 2. Шаховской	На Малом театре шла впервые в 1818 г.	—	—
Шереметев	—	—	Спб. 1795

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Инфанта из Атолы	Муз. Паэзиелло
Инфанта Заморы, 3 д.	Фрамери, перев. с франц. (1784), муз. Паэзиелло
Комедии	
Имянинники, 5 д.	Веревкин
Балеты	
Инесса ди-Кастро, трагический балет	—
Прологи	
Измаил Имянины господские, пролог с хорами и балетами	—
Оперы	
Калиф Багдадский, или Калиф на ч с, 4 д.	Буальдье, перев. Горчакова
Кефал и Прокрис	Сумароков А., муз. Гретри
Князь-трубочист, 1 д.	Перев. Дмитревского, муз. Портогалли
Колдун, ворожея и сваха, 3 д.	Юкин Из.
Колокольчики	Дюни
Колония, или Новое селение, 2 д	Саккини, перев. Вороблевского

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	—	—	--
Шереметев (1784, в Москве)	—	—	М. 1784
Воронцов	—	—	М. 1774
Шереметев (1787, ранее, чем на императорском театре)	—	1802	—
Шереметев	—	—	—
Щербатов (1791, в с. Петровском)	—	—	—
1. Шаховской 2. Каменский (1816—1819) 3. Хорват (30-е годы)	1784—1800	—	М. 1786
Шереметев	—	—	Спб. 1764
Барсовы	1798	—	Спб. 1795
Шереметев	—	—	Спб. 1789
Шереметев	1792, 1794	—	—
1. Шереметев (1/XI-1780 г.)	1794, 1800	—	М. 1780
Воронцов	—	—	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Красная шапочка	Буальдье, слова Зотова
Кузнец, 1 д.	Муз. Бюлана, текст Вязьмитинова (соч. в 1780 г.)
Комедии	
Козачий офицер, 1 д.	Перев. с франц. Иванова
Криспин—слуга, драгун и нотариус, 1 д.	Перев. с франц. Волкова
Криспин—соперник своего господина, 1 д.	Лесаж, перев. с франц.
Криспин—учитель, 1 д.	Перев. с франц.
Кто старое помянет, тому глаз вон, 3 д.	Левшина В., муз. Кесслера
Кучер (Лейб), драматический анекдот	Коцебу, перев. Краснопольского
Трагедии	
Коварство и любовь	Шиллер, перев. Сандунова Н.
Водевили	
Казак-стихотворец	Шаховской А.
Кум-мирошник	Дмитренко
Кум Иван	Аладьин

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Каменский (1827—1828)	—	—	—
1. Воронцов 2. Шереметев	1785—1796	—	—
Гладков (1828)	—	—	М. 1808
Воронцов	1782 (первый раз в Москве в 1766 г.)	—	М. 1788
Воронцов	1809	—	М. 1779
Воронцов	—	—	М. 1783
Щербатов (1791, в с. Петровском)	—	—	М. 1790
Гладков	—	—	Спб. 1800
Каменский	—	1827	—
Хорват (30-е годы)	—	1812	—
Хорват (40-е годы)	—	—	—
Хорват (40-е годы)	—	1841	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Неизвестного жанра	
Картежный игрок	—
Китайский огородник (упоминается у Лескова в «Тупейном художнике»)	—
Клеопатра	—
Коварная	—
Оперы	
Лоретта, 1 д.	Мармонтель, перев. с франц. Левшина, муз. де-Меро
Любовное волшебство, 3 д.	Долгорукий И. М.
Любовный напиток	Муз. Доницетти
Люсиль	Муз. Гретри
Комедии	
Ложный лорд, 3 д.	Слова Пиччини-сына, муз. Пиччини-отца, перев. с франц.
Лебедянская ярмонка, или Обращенный мизантроп, 5 д.	Копьев
Лекарь поневоле	Мольер, перев. с франц. П. С.
Любовь—доктор, с балетами	Мольер
Балеты	
Ла-Розьер	—
Любовное свидание, или Тщетная предосторожность	—

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	—	—	—
Каменский	—	—	—
Шереметев	—	—	—
1. Шереметев 2. Воронцов	1795—1800	—	Спб. 1794
Шереметев	—	—	—
Волконский (в первый раз представлена на домовом театре П. М. Волконского)	—	—	—
Шаховской (1813)	—	—	М. 1799
Хорват (40-е годы)	—	—	—
Шереметев	—	—	—
Шереметев (1788, в Петербурге)	—	—	М. 1888
Воронцов	—	—	М, 1783
Воронцов	—	—	М. 1802
Шереметев	—	—	—
Шаховской	—	—	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Трагедии	
Леар, или Король Лир	Шекспир
Оперы	
Марфа Новгородская	Муз. Хорвата, текст Сементковского
Мельник, колдун, обманщик и сват, 3 д.	Аблесимов, муз. Фомина
Милена, 1 д.	Муз. Ф. Г., текст Хераскова
Водевили	
Маскарад в летнем клубе	Ленский
Меринос (переводный водевиль)	—
Москаль-чаровник	Котляревский
Комедии	
Мельник и сбитенщик—соперники, 1 д.	Плавильщиков
Мещанин во дворянстве	Мольер, перев. Свистунова П.
Мнимый больной	Мольер, перев. Волкова
Молодые поскорее старых могуть обмануть, 1 д.	Левшин В.

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Каменский	1795—1801	—	—
Хорват (1842)	—	—	—
Воронцов	1782—1805	—	М. 1782
Волконский	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	1838	—
Хорват (30-е годы)	—	1837	—
Хорват (30-е годы)	—	1844	—
Воронцов	1793—1796	1790	Спб. 1793
Полтавский крепостной театр	—	1758 (в перев. Зотова в 1843 г.)	М. 1738
Воронцов	—	1765	—
Щербатов (1795, в с. Литвинове)	—	—	М. 1796

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Балеты	
Маврин	—
Медея и Язон	Соломони
Трагедии и драмы	
Магомет, 3 д.	Вольтер, перев. Потемкина
Марфа-посадница, или Покорение Новограда, 3 д.	Сумароков П.
Неизвестного жанра	
Мудрая женщина	—
Оперы	
Невеста-лунатик	Беллини
Несчастье от кареты, комич. опера	Княжнин, муз. Паскевича
Новое семейство, комич. опера, 1 д.	Вязьмитинов, муз. Фрейлиха
Комедии	
Нанина, или Побежденное предрассуждение, 3 д.	Вольтер, перев. Кунина
Нашла коса на камень, 1 д.	Козодавлев
Неблагодарный, 5 д.	—

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	—	—	—
Шереметев	1800	1791	—
1. Есипов 2. Потемкин	1782 –1804	В Гатчине не по-французски играна в 1785 г.	Спб. 1797
Каменский	—	—	Спб. 1807
Шаховской	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	1837	—
1. Воронцов 2. Волькенштейн (1802)	1782—1800	1779	1779—1782
1. Воронцов 2. Волькенштейн (в первый раз была представлена в Ярополье, в доме 3. Чернышева любителями)	1782—1800	—	1779
Воронцов	1790–1805	1790	Спб. 1766
Воронцов	—	1781	Спб. 1781
Воронцов	—	—	М. 1788

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Недоросль	Фонвизин
Нерешительный	Хмельницкий
Новый Парис	Хмельницкий (перев. водевиля по Вольтеру)
Необитаемый остров, 1 д.	Вольный перев. по опере Метастазио и комедии Кольмта
Нескромный, 1 д.	Вольтер
Нечаянное возвращение, 1 д.	Реньяр
Нина, или Сумасшедшая от любви, 1 д.	Марсольер, муз. Паэзиелло и Далейрака
Водевили	
Наталка-Полтавка	Котляревский
Новички в любви	Коровкин
Невеста реки	Зотов Р.
Драмы	
Ненависть к людям и раскаяние, 5 д.	Коцебу, перев. Реньева
Прологи	
Неосновательная резность, 5 д.	Вольно переведена с немецкого оригинала Фон-Дальберга Василием Левшиным
Нимфа кусковская	—
Неизвестного жанра	
Наказанная ханжа, или Урок каждому в очередь	—
Оперы	
Оборотни, или Спорь до слез, а об заклад не бейся, 1 д.	Перев. с франц. Кобякова, муз. Париса

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	гда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Воронцов	1783—1803	1782	1783
Всеволожский (1822)	—	—	—
1. Всеволожский (1822)	—	1829	—
2. Хорват (30-годы)			
1. Гладков (20-е годы)	1782—1783	—	Спб. 1769
2. Каменский (1817)			
Воронцов	—	—	1760
Воронцов	—	1782—1804	Спб. 1779
1. Шереметев (1790)	1797—1799	1796	—
2. Есипов			
3. Долгорукая			
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Танеев	—	—	—
Хорват (40-годы)	—	1843	—
1. Воронцов (после 1794 г.)	1791—1800	1797	М. 1796
2. Воронежская крепостная труппа (по Вигелю)			Спб. 1732
В. И. Щербатов (20/IX-1795 г.)	—	—	М. 1796
Н. Б. Шереметев (пролог на выздоровление; представлено в Кускове в 1782 г.)	—	—	М.
Каменский (1819)	—	—	--
Позняков (1811)	—	1808	Спб. 1808

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Обрушник, комич. опера	Перев. Вороблевского
Олинька, или Первоначальная любовь, 2 д.	Белосельский-Белозерский
Комедии	
Обвороженный пояс, 1 д.	Руссо, перев. Волкова
О, время, 3 д.	Екатерина II (сочинена в Ярославле в 1772 г.)
Опекун обманут, бит и доволен, 1 д.	Д'Анкур, перев. Волкова
Опыт дружбы, 2 д.	Мармонтель, перев. Вороблевского, муз. Гретри
Опыт искусства	—
Оракул, 1 д.	Сен-Фуа
Водевили	
Отец, каких мало	Перев. Куликова
Драмы	
Отец семейства, 5 д.	Дидерот, перев. Сандунова

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев	—	—	М. 1780
Столыпин (1796, в с. Ясном)	1801	—	с. Ясное 1796
Воронцов	—	1759	М. 1779
Воронцов	1782	В 1773 г. шла на Малом Эрмитаже	Ярославль 1772
Воронцов	—	1758	Спб. 1779
Шереметев (1779)	—	—	М. 1779
Волькенштейн	—	—	—
Шереметев	—	—	Спб. 1759
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Шаховской (1813)	1794—1805		М. 1784

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Патриотические пьесы	
Освобождение Смоленска	—
Неизвестного жанра	
Опасное соседство	—
Обманщица	—
Оперы	
Притворная любовница, 2 д	Паизиелло, перев. Голенищева-Кутузова
Панург	Муз. Гретри
Комедии	
Пателень-стряпчий, 3 д.	Де-Брюис, перев. Вороблевского
Переписка явная, 5 д.	Левшин В.
Подражатель, 1 д.	Соч. в Дмитрове
Полубарские затеи	Шаховской А.
Превращенный мужик, 3 д.	Гольберг, перев. Нартова
Преступник от игры, или Братом проданная сестра, 5 д.	Ефимьев

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Апраксин (после 1812 г.)	—	—	—
Шаховской Шереметев	— —	— —	— —
1. Шереметев 2. Воронцов	1787—1805	—	Спб.
Шереметев	—	—	М.
1. Шереметев 2. Воронцов	—	—	М. 1776
Щербатов В. П. (представлена в с. Литвинове на дом театре В. П. Щербатова 10/XI-1795 г.)	—	—	М. 1796
Шереметев	—	—	М. 1779
Каменский (1827—1828)	—	1808	—
Воронцов	—	—	Спб. 1765
1. Шереметев 2. Воронцов	1790—1805	Впервые представлена придворными актерами 28/VIII-1788 г.	Спб. 1788

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Приданое обманом, 1 д.	Сумароков
Принужденная женитьба, 1 д.	Мольер
Придворный комедиант	Поассон
Притворная Агнеса, или Сельской стихотворец, 3 д.	Де-Туш, перев. Нартова
Проказники, 5 д.	Крылов
Провинциал в столице, или Богатоноз	—
Пустая ссора, 1 д.	Сумароков
Водевили	
Принц с хохлом, горбом и бельмом	Перев. Кони Ф.
Балеты	
Павел и Виргиния	Дидло (по Вольтеру)
Прекрасная Арсена, 3 д.	Монсиньи
Пират	—
Психея	Дидло
Неизвестного жанра	
Прасковья Правдухина	—
Оперы	
Разлука, или Отъезд псовой охоты, 2 д.	—

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Воронцов	1785	—	Спб. 1769
Воронцов	—	1757	М. 1779
Воронцов	—	—	1779
Воронцов	—	1784—1789	Спб. 1764
Воронцов	—	—	1793
1. Шаховской 2. Каменский	—	—	—
Воронцов	1782	—	М. 1786
Хорват (30-е годы)	—	1834	—
Шереметев		1808	—
1. Шереметев 2. Горихвостов	1802—1804	—	М.
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Каменский	—	—	—
Апраксин (после 1812 г.)	—	—	—
Шереметев (29/VI-1785 г.)	—	—	М. 1785

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Редкая вещь, 2 д.	Мартини, перев. Дмитревского
Роза и Коллас, 1 д.	Перев. с франц.
Розана и Любим	Николев, муз. Керцелли
Русалка днепровская, 4 части	Краснопольский, муз. Кауера и Давыдова
Комедии	
Русский парижанец, 3 д.	Хвостов
Ревнивой, из заблуждения выведенной, 5 д.	Кампистрон, перев. Лукина
Русские в Бадене	—
Балеты	
Разбойники Средиземного моря, или Благодетельный алжирец	Муз. Шольца
Рено и Армида	—
Ринальд	—
Оперы	
Сбитенщик, 3 д.	Княжнин, муз. Бюлана (соч. в 1783 г.)

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
1. Шаховской 2. Волькенштейн 3. Горихвостов 4. Есипов 5. Каменский	1795—1805	1789 (играна российскими придворными актерами в 1792 г.)	Спб. 1792
Шереметев	1784—1794	—	М. 1784
1. Воронцов 2. Шереметев	1778—1800	—	М. 1781
1. Каменский (1827) 2. Хорват (30-е голы) 3. Волконский	1804—1805	Впервые шла в 1804 г.	Спб. 1804—1806
Воронцов	—	—	Спб. 1783
Воронцов	—	1764	М. 1764
Шаховской	—	—	—
Юрасовские (1811)	—	—	—
Шереметев Шереметев	— —	— —	— —
1. Воронцов 2. Волькенштейн (1802), с участием Щепкина)	1787—1805	1786 (1-й раз на придворном театре)	М. 1788 Спб. 1790

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Самнитские браки, 3 д.	Розиер, муз. Гретри
Свадьба господина Волдырева, 1 д.	Левшин, муз. Керцелли
Сандрильона	Штейбельт
Севильской цирюльник, 4 д.	Бомарше, муз. Паэзиелло
Скупой, 1 д.	Княжнин, муз. Пашкевича
Служанка-госпожа, или Муж поневоле, 2 д.	Голицын, муз. Паэзиелло
Смешной поединок, 1 д.	—
С.-Петербургский гостиный двор, 3 д.	Матинский
Старинные святки	Муз. Блюма или Титова, текст Малиновского
Счастливая Тоня, комич. опера, 4 д.	Горчаков, муз. Стабингера
Комедии	
Свадьба господина Промоталова, 1 д.	Соч. Российское, Л. Т.
Сильван, 1 д.	Мармонтель, перев. Левшина, муз. Гретри
Сганарель, или Мысленно рогатый	Мольер, перев. Р. Г., оставшийся в рукописи
Скапинозы обманы, 3 д.	Мольер

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев (1785)	—	—	1785
Горихвостов	—	—	Калуга 1793
1. Шаховской 2. Каменский (1827—1828)	—	1814	—
1. Шереметев 2. Воронцов	1797—1802	—	Спб. 1780
Воронцов	1783—1803	—	М. 1787
Воронцов	1790—1804	1782	Спб. 1781
Шереметев	—	—	Спб. 1780
Ягужинский	1783—1801	—	М. 1791
Апраксин (после 1812 г.)	1800—1803	1813	—
Воронцов	1786—1800	—	М. 1786
Воронцов	—	—	Спб. 1774
Волконский (1788)	—	1800	М. 1788
Воронцов	—	—	М. 1788
Воронцов	1798—1799	1757 (впервые)	—

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Скупой, 5 д.	Мольер, перев. Ив. Кропотова
Слепой-видящий, 1 д.	Перев. с франц.
Слуга двух господ, 3 д.	Гольдони, перев. Левшина
Слуга-доктор, 3 д.	Отерош, перев. П. П.
Соседний праздник, 1 д.	—
Страсть к стихотворству, 5 д.	Пирон, перев. Мальтиц
Судейские имянины	Соколов И.
Счастливый волокита	Барон, перев. с франц.
Счастливая мещанка, 3 д.	Перев. с французского
Водевили	
Сватанье на гончаривци	Квитка-Основьяненко
Стряпчий под столом	Перев. Ленского
Суженого конем не объедешь	Хмельницкий
Балеты	
Сварливые жены	—
Севильский цирюльник	Соломони
Сельские увеселения	—
Синяя борода	—
Драмы	
Сын любви, 5 д.	Коцебу, перев. Малиновского (1803)

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Воронцов	1798	1757 (впервые)	М. 1757
Воронцов	1782—1788	—	М. 1788
1. Воронцов 2. Щербатов В. (1795, в Москве)	—	1789	М. 1796
Воронцов	—	—	М. 1783
Воронцов	—	—	М. 1783
Воронцов	—	—	М. 1787
Воронцов	1782—1785	1781	Спб. 1781
Воронцов	1782—1789		
Шереметев	—	—	М. 1779
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Хорват (30-е годы)	1821	—	—
1. Каменский (1827—1828) 2. Хорват (30-е годы)	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	—	—
1. Хорват (30-е годы) 2. Юсупов (1828)	—	—	—
Каменский (1817)	—	—	—
Шаховской	—	—	—
Есипов	1795—1805	1803	М. 1795

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Неизвестного жанра	
Семик, или Гулянье в Марьиной роще	—
Оперы	
Титово милосердие, 3 д.	Метастазио, перев. Меркурьева, муз. Мадониса, Далоллио, Гасса
Точильщик, комич. опера	Николев, муз. Фомиња (соч. в 1780 г.)
Три свадьбы вдруг, или Как аукнется, так и откликнется, комич. опера, 2 д.	А. Желтов, муз. Керцелли
Три брата-горбуны	Музыка Кавосс, слова Лукницкого
Тунисский паша, 2 д.	Матинский, муз. Пашкевича
Тщетная ревность, или Кусковский перевозчик, 2 д.	Вороблевский
Комедии	
Так и должно, 5 д.	Веревкин
Точь-в-точь, 3 д.	Веревкин
Три богини-совместницы, лирич. комедия с балетом	Соломони
Три брата-совместники, 1 д.	Сумароков
Три брата-соперники	Фаварт, перев. Бахтурина, муз. Ванжура
Три султанши	—

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Шереметев (1817)	—	—	—
Шаховской	1786—1803	—	—
Воронцов	1783	—	—
Колычева	—	—	М. 1794
Каменский	—	1808	—
	1785—1789	—	—
Шереметев	—	—	М. 1781
Воронцов	1782—1783	—	М. 1773
Воронцов	—	—	Спб. 1785
Шереметев	—	—	1799
Воронцов	1783	—	Спб. 1786
Воронцов	—	1764—1765	—
Шереметев	—	1793	М. 1785

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Троякая женитьба, 1 д.	Де-Туш, перев. Дмитревского
Тробочист, 1 д.	Перев. с франц. Н. С.
Неизвестного жанра	
Тонни	—
Томирис	—
Три откупщика	—
Оперы	
Училище ревнивых, комич. опера, 2 д.	Сальери
Февей, 4 д.	Екатерина II, муз. Бризе
Филаткина свадьба, или Девишник, 1 д.	Княжнин
Фра-Дьяволо	Обер, слова Зотова Р.
Комедии	
Фанфан и Коллас	—
Фединька и Лука	—
Филатка и Мирошка	Григорьев 2-й
Физиогномист и хиромантик, 1 д.	Ильин Н. И.
Французы в Лондоне, 1 д.	Буасси, перев. Вельяшова-Волынцева

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Воронцов	—	—	Спб. 1778
Каменский (1817)	1788—1789	—	М. 1788
Каменский (1819)	—	—	—
Шереметев	—	—	—
Шереметев	—	—	—
Воронцов	1797—1802	—	Спб. 178[illegible]
Шереметев (1786)	—	В Эрмитаже в 1786 г.	Академия Спб. 178[illegible]
Каменский	—	—	Спб. 189
Хорват (30-е годы)	—	1830	—
Шереметев	1802	—	—
Юсупов (1820)	—	—	—
Хорват (20-е годы)	—	1831	—
Каменский (1819)	1815, в Москве	—	—
1. Воронцов 2. Шереметев	—	—	М. 1782

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Драмы	
Фальшивая Сидония	—
Комедии	
Хвастун, 5 д.	Княжнин
Храбрые кирилловцы	Вронченко
Час езды	Перев. Свечина
Чему быть, того не миновать, 5 д.	Ленокс
Честное слово, 5 д.	Шипс, перев. Малиновского
Чортов увеселительный замок, 4 д.	Переделана Шаховским А.
Чудаки, 5 д.	Княжнин, подражание ком. де-Туша
Оперы	
Черевики	Горчаков, муз. Стабингера
Драмы	
Чадолюбивый отец, 3 д.	Дидерот, перев. Глебова
Балеты	
Честный вор	Соломони
Оперы	
Цампа, морской разбойник	Герольд, слова Ленского
Цыган, 2 д.	—

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Каменский (1827—1828)	—	—	—
1. Воронцов 2. Калужский театр (1777—1778)	1786—1803	—	Спб. 1786
Апраксин (1812)	—	—	—
Каменский (1819)	—	—	—
Воронцов	—	—	1788
1. Воронцов 2. Щербатов (1795)	Шереметев	1792—1805	М. 1793
Шаховской П.	—	—	М. 1803
1. Воронцов 2. Шаховской (1813)	1793—1802	—	Спб. 1793
Шереметев	1786—1791	—	—
Воронцов	1790—1793	—	Спб. 1765
Шереметев (1788, в Москве)	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	—	Спб. 1834
Воронцов	—	—	М. 1788

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Комедии	
Шельменко-волостной писарь	Квитка-Основьяненко
Шельменко-денщик	Квитка-Основьяненко
Школа жен, 3 д.	Мольер, перев. Кропотова
Школа злословия, 5 д.	Шеридан, перев. Муравьева-Апостола
Школа клеветы, или Вкус пересуждать других, 5 д.	Шеридан, перев. Муравьева-Апостола
Школа мужей, 3 д.	Мольер, перев. Кропотова
Школа ревнивых	—
Эпиграмма, 4 д.	Коцебу
Драмы	
Эфельвольф, 5 д.	Вольный перевод с английского на немецкий, преложения В. Левшина
Оперы	
Эхо и Нарцисс	Глюк
Драмы	
Юлия, или Следствие обольщения, 4 д.	Сушков
Комедии	
Ябеда, 5 д.	Капнист

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Хорват (30-е годы)	—	—	—
Хорват (30-е годы)	—	1841	—
Воронцов	—	—	М. 1757
Воронцов	—	1793	Спб. 1794
Воронцов	—	1794	М. 1791
Воронцов	—	—	М. 1757
1. Воронцов 2. Д. И. Ш. (1803) 3. Позняков (1811)	1798	—	—
Шаховской (1811 и 1813)	—	—	М. 1803
Волконский П. М.	—	—	М. 1796
Шереметев	—	—	—
Каменский	1803—1805	—	М. 1805
1. Каменский 2. Нарышкин (1805)	—	—	Спб. 1793

Название пьесы	Автор, композитор, переводчик
Оперы	
Ям и посиделки	Титов
Ям, 1 д.	Титов, слова Княжнина
Ямщики на подставе, игрище невзначай	—
Ярманка в Бердичеве, или Завербованный жид	—

У кого шла и когда	Когда шла у Медокса	Когда шла на Петербургском театре	Когда издана и где
Каменский (1819)	—	—	Спб. 1809
Хорват (30-е годы)	—	1805	Спб. 1809
Воронцов	—	—	—
Юрасовские (1828)	—	—	Тамбов 17·

4. РЕПЕРТУАР КРЕПОСТНЫХ ТЕАТРОВ

(по авторам)

Автор пьесы	Название пьесы	Количество пьес
Аблесимов	Мельник, колдун, обманщик и сват	1
Аладьин	Кум Иван	1
Ансом	Два охотника Живописец, влюбленный в свою модель	2
Барон Белосельский-Белозерский	Счастливый волокита Олинька, или Первоначальная любовь	1 1
Бомарше	Севильский цирюльник	1
Буасси	Французы в Лондоне	1
Вальберх П.	Два слова, или Ночь в лесу	1
Веревкин	Имянинники Так и должно Точь-в-точь	3
Волков	Воспитание, или Вот приданое Криспин слуга, драгун и натариус	2
Вольтер	Нанина, или Побежденное предрассуждение Нескромный Магомет	3
Вронченко	Храбрые кирилловцы	1
Вязьмитинов	Новое семейство Кузнец	2
Гольберг	Гордость и бедность Превращенный мужик	2
Гольдони	Слуга двух господ	1
Грибоедов	Горе от ума	1
Григорьев 1-й	Жена кавалериста	1

Автор пьесы	Название пьесы	Количество пьес
Григорьев 2-й	Филатка и Мирошка	1
Д'Анкур	Опекун обманут, бит и доволен	1
Де-Брюис	Важной Пателень-стряпчий	2
Де-Туш	Притворная Агнеса, или Сельский стихотворец Троякая женитьба	2
Дидерот	Отец семейства Чадолюбивый отец	2
Дидло (балет)	Венгерская хижина Зефир и Флора Павел и Виргиния Психея	4
Дмитренко	Кум-мирошник	1
Долгоруков	Любовное волшебство	1
Дюваль	Влюбленный Шекспир	1
Екатерина II	Вот каково иметь корзину и белье Вестникова с семьею О, время Февей	4
Ефимьев	Преступник от игры, или Братом проданная сестра	
Ильин Н. И.	Физиогномист и хиромантик	1
Капнист	Ябеда	1
Ла-Рибардиер	Две сестры, или Хорошая приятельница	1
Кампистрон	Ревнивый, выведенный из заблуждения	1

Автор пьесы	Название пьесы	Количество пьес
Квитка-Основьяненко	Сватанье на гончаривци Шельменко-волостной писарь Шельменко-денщик	3
Княжнин	Дидона Нёсчастье от кареты Сбитенщик Скупой Девишник Хвастун Чудаки Ям	8
Козодавлев	Нашла коса на камень	1
Кони Ф.	Принц с хохлом, горбом и бельмом	1
Копьев	Лебедянская ярмарка, или Обращенный мизантроп	1
Коровкин	Новички в любви	1
Корсаков П.	Жоконд	1
Котляревский	Москаль-чаровник Наталка-Полтавка	2
Коцебу	Бедность и благородство души Гусситы под Наумбургом Дева солнца (Перуанка) Ненависть к людям и раскаяние Сын любви Эпиграмма	6

Автор пьесы	Название пьесы	Количество пьес
Куликов	Проказники	1
Ленокс	Чему быть, того не миновать	1
Лукницкий	Три брата-горбуны	1
Лесаж	Криспин—соперник своего господина	1
Мармонтель	Земира и Азор Лоретта Опыт дружбы	3
Матинский	Петербургский гостиный двор Тунисский паша	2
Мерсье	Зоа	1
Метастазио	Титово милосердие Александр в Индии	2
Мольер	Дандин Жорж Лекарь поневоле Любовь доктора Мнимый больной Мещанин во дворянстве Принужденная женитьба Сганарель, или Мысленно рогатый Скапиновы обманы Скупой Школа жен Школа мужей	11
Морелли (балет)	Венера и Адонис Диана и Эндимион	2
Николев	Розана и Любим Точильщик	2
Пирон	Страсть к стихотворству	1
Плавильщиков	Бобыль Мельник и сбитенщик—соперники	2

Автор пьесы	Название пьесы	Количество пьес
Поассон	Придворный комедиант	1
По Пушкину	Барышня-крестьянка	1
Разиер	Самнитские браки	1
Реньяр	Задумчивой Нечаянное возвращение	2
Руссо	Обвороженный пояс	1
Седан	Беглый солдат, или Дезертер	1
Сементковский	Марфа Новогородская	1
Сен-Фуа	Оракул	1
Соколов И.	Влюбленный слепец Выдуманный клад Судейские имянины	3
Соломони	Американский балет Три богини-совместницы	2
Сумароков А.	Альцеста Дмитрий-самозванец Приданое обманом Пустая ссора	4
Сумароков П.	Марфа Посадница	1
Сушков	Три брата-совместники Юлия, или Следствие обольщения	2
Фаварт	Три султанши	1
Фальберг	Двое скупых	1
Фонвизин	Бригадир Недоросль	2
Хвостов	Русский парижанец	1
Херасков	Добрые солдаты Милена	2

Автор пьесы	Название пьесы	Количество пьес
Хмельницкий	Бабушкины попугаи Нерешительный Новый Парис Суженого конем не объедешь	4
Шаликов	Жан де-Пари	1
Шаховской А.	Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь Женщина-лунатик Замужняя невеста, или Своя семья Казак-стихотворец Полубарские затеи Чортов замок	6
Шекспир	Леар, или король Лир	1
Шеридан	Школа злословия Школа клеветы, или Скус пересуждать других	2
Шиллер	Коварство и любовь	1
Шипс	Честное слово	1

5. РЕПЕРТУАР КРЕПОСТНЫХ ТЕАТРОВ
(по композиторам)

Композитор	Название пьесы	Количество пьес
Алябьев	Забавы калифа, или Шутки на одни сутки	1
Арайя	Александр в Индии	1
Беллини	Невеста-лунатик	1
Бенда	Медея и Язон	1
Блэз	Анетта и Любень	1
Буальдье	Белая дама Жан де-Пари Калиф Багдадский, или Калиф на час Красная шапочка	4
Бризе	Февей	1
Бюлан	Два охотника Кузнец Сбитенщик	3
Вебер	Волшебный стрелок	1
Верстовский	Аскольдова могила	1
Герольд	Цампа, морской разбойник	1
Глинка М. И.	Жизнь за царя	1
Гретри	Двое скупых Земира и Азор Кефал и Прокрис Самнитские браки Люсиль	5
Давидов	Днепровская русалка	1
Далейран	Аземия, или Дикие	1
Доницетти	Дочь 2-го полка Любовный напиток	2

Композитор	Название пьесы	Количество пьес
Дюни	Колокольчики	1
Кавосс	Три брата-горбуны	1
Канциани	Венецианская ярмарка	1
Кауров	Днепровская русалка	1
Керубини	Водовоз, или Двухдневное происшествие	1
Керцелли	Розана и Любим	1
Мартини	Дианино древо Редкая вещь	2
Меро	Лоретта	1
Монсиньи	Прекрасная Арсена	1
Моцарт	Волшебная флейта	1
Николо д'Изуар	Два слова, или Ночь в лесу Жоконд	2
Обер	Фра-Дьяволо	1
Парис	Оборотни	1
Паскевич	Несчастье от кареты Скупой Тунисский паша	3
Паэзиелло	Притворная любовница Служанка-госпожа, или Муж поневоле Инфанта из Атолы	3
Пиччини	Атис	1
Портогалли	Князь-трубочист	1
Раупах	Альцеста Добрые солдаты	2

Композитор	Название пьесы	Количество пьес
Саккини	Колония, или Новое селение	1
Сальери	Училище ревнивых	1
Стабингер	Счастливая Тоня Черезики	2
Титов А.	Девишник и крестьяне Старинные святки Ям Ям и посиделки	4
Ф. Г.	Милена	1
Фиорованти	Деревенские певицы	1
Фомин	Бочар Мельник, колдун, обманщик и сват Точильщик	3
Фрейлих	Новое семейство	1
Хорват	Марфа Новгородская	1
Шольц	Разбойники Средиземного моря, или Благодетельный алжирец	1
Штейбельт	Сандрильона	

6. РЕПЕРТУАР КРЕПОСТНЫХ ТЕАТРОВ

(по переводчикам)

Переводчик	Название пьесы	Количество пьес
Вороблевский	Башмаки Мордоре, или Немецкая башмачница Беглый солдат, или Дезертер Важной Двое скупых Две сестры, или Хорошая приятельница Живописец, влюбленный в свою модель Колония, или Новое поселение Опыт дружбы Обрушник Пателень-стряпчий Тщетная ревность, или Кусковский перевозчик	11
Генш	Бочар	1
Глебов	Чадолюбивый отец	1
Голенищев-Кутузов	Притворная любовница	1
Голицын	Служанка-госпожа, или Муж поневоле	1
Гамбуров	Зимняя квартира	1
Горчаков	Калиф Багдадский, или Калиф на час Счастливая Тоня Черевики	3
Г. С.	Бранчливый	1
Дмитревский	Дианино древо Князь-трубочист Редкая вещь	3
Долгоруков И.	Бот, или Английский купец	1

Переводчик	Название пьесы	Количество пьес
Зотов Р.	Волшебный стрелок Дочь Карла Смелого Красная шапочка Невеста реки Фра-Дьяволо	5
Кобяков	Оборотни	1
Краснопольский	Гусситы под Наумбургом	1
Кропотов И.	Гордость и бедность Скупой Школа жен Школа мужей	4
Кряжев	Дева солнца (Перуанка)	1
Левшин	Аземия, или Дикие Слуга двух господ Свадьба Волдырева	3
Лукин В.	Ревнивый, выведенный из заблуждения	1
Малиновский	Зоа Старинные святки Сын любви	3
Мальтиц	Страсть к стихотворству	1
Мерзляков	Деревенские певицы	1
Муравьев-Апостол	Школа клеветы, или Скус пересуждать других	1
Нартов	Превращенный мужик Притворная Агнеса, или Сельский стихотворец	2
Н. С.	Трубочист	1
Потемкин	Магомет	1
Сандунов	Коварство и любовь Медея и Язон Отец семейства	3
Свечин	Час езды	1
Хилков	Говорящая картина	1
Чаадаев Ив.	Дандин Жорж	1
Языков	Волшебный Шекспир	1

УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аксаков К. С. Литературные и театральные воспоминания, «Русская Беседа», кн. 4, 1856, кн. 9—11, 1858.
А. Д. Из воспоминаний об одном провинциальном театре, «Антракт» № 8, 1866.
Альбрехт. Прошлое и настоящее оркестра.
Арапов. Летопись русского театра, Спб. 1861.
Архангельский. Русский театр XVIII века, «Русское Обозрение», кн. 5—7, 1895.
Афанасьев Н. Я. Записки, «Исторический Вестник» № 7, 1890.

Бартенев П. Осьмнадцатый век, М., кн. 1, 1868.
Бескин Эм. Крепостной театр, Кинопечать, М. 1927.
Бессонов П. Прасковья Ивановна Шереметева, ее народная песня и родное ее Кусково, М. 1872.
Бестужев К. Крепостной театр, М. 1913.
Боборыкин П. Большие хоромы, Собрание сочинений.
Болотов А. Жизнь и приключения. 1738—1793, изд. В. Головина, Спб. 1871.
Бочаров Н. Москва и москвичи, вып. 1, М. 1881.
Булгарин Ф. И. Театральные воспоминания моей юности, «Пантеон» № 7, 1840.
Буслаев Ф. К воспоминаниям о Михаиле Семеновиче Щепкине, «Современная Летопись» № 42, 1863.
Буслаев Ф. Мои досуги, М. 1886.
Бутурлин М. Д. Записки, «Русский Архив» № 10, 1869.

Варнеке Б. В. История русского театра, 2-е изд., Одесса 1913.

Ведемейер. Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII ст., Спб.

Вигель Ф. Ф. Воспоминания, тт. I—III, 1886.

Вильмонт мисс. Письма из России в Ирландию, «Русский Архив», кн. 11, 1873.

Воспитание. Перев. А. Волкова, 1774 (см. предисловие—рассуждение о театре).

Всеволодский-Гернгросс В. История театрального образования в России (XVII—XVIII века), 1913.

Всеволодский-Гернгросс В. Театральные здания в Москве в XVII—XVIII ст., «Ежегодник Императорских Театров», вып. VII и VIII, 1910.

Всеволодский-Гернгросс В. И. А. Дмитревской, «Петрополис» 1923.

Всеволодский-Гернгросс В. Театр в России в эпоху Отечественной войны.

Вяземский П. А. Полное собрание сочинений, т. VII, Спб. 1882.

Гарновский И. А. Крепостной театр помещика И. О. Хорвата, «Наша Старина» № 4—5, Спб. 1916.

Гаррик, или Английский актер. «Сочинение, содержащее в себе примечания на Драматическое искусство представления и игру театральных лиц», перев. с нем., 1781.

Гацисский. Нижегородский театр, «Пантеон» 1846.

Герцен А. Сорока-воровка. Рассказ, Сочинения.

Глинка С. Н. Записки, Спб. 1895.

Гнедич П. П. Разгром. Пьеса.

Гроссман. Пушкин в театральных креслах, 1926.

Голицын А. Л. Из прошлого. Материалы для истории крепостного театра. Орел 1901.

Статья «Дидро» (*П. С. Когана*). «Литературная энциклопедия», М. 1930, т. 2.

Дидро Д. Парадокс об актере. Гиз, М. 1922.

Diderot. Oeuvres Complètes, Paris 1875—1877.

Дмитриев М. Мелочи из запаса моей памяти, М. 1869.

Долгорукий И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний, М. 1870.

Долгорукий И. М. Путешествие в Одессу, «Русский Архив» № 10, 1869.

Долгорукий И. М. Капище моего сердца, М. 1874.

Долгорукий И. М. Записки, Петроград 1916; «Русская библиография», 1913—1915 гг.

Статья «Драма». «Литературная энциклопедия», М. 1930, т. 2.

Драматический словарь, 1787 г.

Дризен Н. В. Материалы к истории русского театра, М. 1913.

Дризен Н. В. Стопятидесятилетие императорских театров.

Дризен Н. В. Шкловский балет, «Столица и Усадьба» №№ 12—23, 1914.

Евреинов Н. Н. Крепостные актеры. Популярный исторический очерк, Л. 1925.

Ермилов В. Великий артист-крестьянин Щепкин, «Театр и Искусство» № 14, 1898.

Ертаулов. Театр Каменского в Орле, «Дело» № 6, 1873.

Жиркевич И. С. Записки, «Русская Старина», т. XIII, 1875.

Жихарев. Воспоминания старого театрала, «Отечественные Записки» № 10, 1854.

Жихарев С. Записки современника. Дневник студента, Спб. 1859.

Журнал драматический на 1811 год, ч. 2, изд. М. Макарова.

Забелин И. Хроника общественной жизни в Москве с половины XVIII ст. «Современник» 1852, кн. 3, отд. 2.

Загоскин. Благородный театр. Пьеса.

Загоскин. Богатонов, или Провинциал в столице. Пьеса.

Записки Л. П. Никулиной-Косицкой, «Русская Старина», т. XXI, 1878.

Записки сельского священника, «Русский Архив», январь 1880; «Русская Старина» 1881, XXX.

Записки М. С. Щепкина. Новая глава, «Ежегодник Императорских Театров», кн. 2, приложение, 1895—1896.

Зотов Р. М. Театральные воспоминания.

Иванов Ив. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века, «Уч. Записки Моск. Унив.», вып. 22, М. 1895.

Ивановский А. Крепостные актеры и актрисы, «Колосья» № 11, 1886.

Игнатов И. Н. Театр и зрители, т. I, 1916.

Игнатович И. И. Помещичьи крестьяне накануне освобождения, изд. Пантелеева, Спб. 1902.

Из записок украинца. Материалы для биографии М. С. Щепкина, «Киевлянин» №№ 40, 41, 48, 1870.

Из старой записной книжки, «Русский архив», 1873.

Из театральной старины, «Театральная газета» № 15, 1893.

Ильин Н. Великодушие, или Рекрутский набор (см. предисловие—рассуждение о театре).

Историческое описание о Казанской губернии, «Русский Архив Вольного Экономического Общества», 1804.

История русского театра под ред. Каллаш и Эфроса, 1914.

«*И то и се*» (журнал), 1769.

Каллаш, В. Обрывки прошлого, «Русская Мысль» № 11, 1901; «Русский Архив», тт. III—VI, 1901.

Каратыгина А. М. Воспоминания, «Русский Вестник» № 4, 1881.

Кашин Н. П. Театр Н. Б. Юсупова, М. 1927.

Карнович Е. Очерки русского придворного быта в XVIII столетии, «Исторический Вестник» № 6, 1881.

К—в Гр. Артисты из крепостных, «Суфлер» № 90, 1883.

Clairon. Mémoires sur l'art dramatique, Paris 1822.

Комаровский Г. «Русский Архив» 1867.

Кони Ф. Придворная труппа актеров императора Наполеона в Москве в 1812 г.

«Кошелек». Еженедельное сочинение, Спб. 1774.

Краткое описание села Спасского, Кускова тож, М. 1887.

Крепостная Россия. Сборник статей, изд. «Прибой», 1930.

Кугушев Г. Корнет Отлетаев, изд. Суворина, Спб. 1897.

Кукольник П. В. Записки (о Щепкине), «Голос» № 77—78, 1864; «Русская Старина», кн. 11, 1888.

Курбатов В. Перспективисты и декораторы XVIII века, «Старые Годы» № 7—9, 1911.

Ленин В. Сочинения, тт. I, III, IX.

Ленин В. Развитие капитализма в России, М. 1932.

Lekain. Mémoires sur l'art dramatique, Paris 1825.

Лесков Н. С. Тупейный художник, Сочинения, т. VI, Спб. 1897.

Лессинг. Гамбургская драматургия.

Леткова Е. Крепостная интеллигенция. «Отечественные Записки» № 11, 1883.

Лонгинов. Последние годы жизни Сумарокова, «Русский Архив» 1871, стр. 1638.

Луппол И. К. Дени Дидро. Очерки жизни и мировоззрения, «Новая Москва» 1924.

Макаров М. Н. Отрывки из театральных воспоминаний, «Репертуар и Пантеон», кн. 9, 1843.

Маркс Карл. Капитал, т. III, чч. 1—2.

Мачтет С. А. И один в поле воин, Собрание сочинений.

Мельгунов С. П. Дворянин и раб на рубеже XIX века, «Великая реформа», изд. Цейтлина.

Милюков. Доброе старое время, Спб. 1872.

Михневич. История русской музыки, 1879.

Морков В. Исторический очерк русской оперы.

Морлей Дж. Дидро и энциклопедисты, перев. В. Неведомский.

Морозов П. О. Воспоминания о Нижегородском театре, «Ежегодник Императорских Театров» № 3, 1910.

«Московские Ведомости» № 90, 1815 (об артистке Козминой графа Каменского).

Нэгорев Н. Крепостной театр. «Театр и Искусство» № 10, 1910.

Некрасова. Воспоминания, «Русская Мысль» № 1, 1904.

Озаровский Г. Храм Талии и Мельпомены (театр Александровской эпохи), «Старые Годы» № 7—9, 1903.

Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного. Сочинение И. Г. Георги, 1794.

Опочинин Е. Н. Театральная старина, М. 1902.

Опочинин Е. Н. За кулисами старого театра, «Исторический Вестник» № 4—6, 1889.

Останкино. Очерк Ю. П. Анисимова и Г. А. Новицкого, изд. Управления музеями-усадьбами, М. 1927.

Отголоски XVIII века, вып. 4, Спб. 1897.

Пантеон русского и европейских театров (театральные воспоминания Фаддея Булгарина), т. I, 1840, стр. 78.

Переписка Моды, изд. Страхова, М. 1791.

Письма Пекара князю Куракину (1781 г.), «Русская Старина», т. I, 1870.

Письма Н. П. Шереметева к Дмитревскому, «Русский Архив» 1896.

Плавильщиков. Сочинения, т. IV, стр. 26. Спб. 1816.

Полевой Н. Мои воспоминания о русском театре, «Репертуар Русского Театра», т. I, кн. 2, 1840.

Полторацкий. Театральные представления в Кускове, «Северная Пчела» № 203, 1858.

Покровский М. Н. Марксизм и особенности исторического развития России. Сб. статей 1922—1925 гг. Прибой, Л. 1925.

Покровский М. Н. Русская история, Госиздат, М. 1924.

Пыляев М. Полубарские затеи, «Исторический Вестник», сентябрь 1886.

Пыляев М. Старая Москва.

Пыляев М. Старый Петербург, Спб. 1887.

Рассказы бабушки, «Русский Вестник» № 4, 1878.

«Репертуар и Пантеон» (Записка о Пензенском театре) № 3, 1846.

Рыбкин. Генералиссимус Суворов, М. 1874.

Сакулин П. Н. Крепостная интеллигенция, «Великая реформа», изд. Сытина, М. 1913.

«Сатирический Вестник», изд. Н. И. Страхова в университетской типографии у В. Окорокова, тт. I—III, М. 1790.

Сахновский В. Г. Крепостной усадебный театр, Л. 1925.

Сегюр, граф. Записки, Спб. 1865.

Семевский В. Предисловие к запискам Никулиной-Косицкой, «Русская Старина», т. XXI, 1878.

Славутинский С. Генерал Измайлов и его дворня, «Древняя и Новая Россия» 1876.

«Смесь», еженедельное издание, 1769.

Снежневский В. Старый Нижегородский театр. Действия Нижегородской губернской ученой комиссии, Сборник, т. VI.

Соллертинский Б. Французский театр XVIII века в переоценке моралистов третьего сословия, Сборник ГИИИ «О театре», т. III, Л.

Солнцев Ф. Г. «Русская Старина», т. XV, 1876.

Станюкович Влад. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века, Гиз, Л. 1927.

Старинный спектакль в России, Сборник статей, ГИИИ, Л. 1927.

«Столетние отголоски», сборник 1801 г., М. 1901.

Стороженко. Артистки-соперницы, сборник «Из области литературы», М. 1902.

Тальма. Мемуары, Academia, Л. 1931.

«Театральный и Музыкальный Вестник». Картина прошедшего, №№ 36, 37, 39, 42, 44, 46, 49—51, 1857.

Терпигорев С. Н. (С. Атава). Оскудение. Пьеса.

Фигарова женитьба. Перев. с франц. (предисловие переводчика), изд. XVIII в.

Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России, т. II, вып. 4, Госиздат, 1928.

Фриче В. М. Очерк развития западных литератур, Комакадемия, М. 1930.

Хвостова Е. Воспоминания, «Вестник Европы» № 8, 1869.

Хромцовский. Нижегородский театр, «Репертуар и Пантеон» 1846.

Чаянова Ольга. Театр Маддокса в Москве, 1776—1805 гг., М. 1927.

Чебышов А. А. Очерки из истории европейской драмы.

Чешихин В. История русской оперы, Спб. 1905.

Шаликов, князь. Путешествие в Малороссию, М. 1803.

Шаликов, князь. Другое путешествие в Малороссию, М. 1805.

Швыров А. В. Знаменитые актеры и актрисы.

Шлыкова Татьяна Васильевна. Спб. 1911.

Штелин. Историческое известие о театре, «Санкт-Петербургский Вестник», т. IV, стр. 94, 1779.

Шуберт А. И. Моя жизнь, изд. Дирекции императорских театров, Спб. 1911.

Щеглова С. Воронцовский крепостной театр, «Язык и Литература», т. I, Л. 1926.

Щепкин М. А. М. С. Щепкин. 1788—1863 гг. (Записки, письма, рассказы, материалы для биографии и родословная), Спб. 1914.

Щепкин М. А. Воспоминания о М. С. Щепкине, «Исторический Вестник» № 8—9, 1900.

Щепкин М. С. Записки крепостного актера М. С. Щепкина, Л. 1928.

Щербатов М. М. О повреждении нравов, «Русская Старина», кн. 2, 1870.

Эртаулов Гурий. Театр Каменского в Орле, «Дело» № 6, 1873.

Юшков Н. Материалы для истории русской литературы и театра. Пиунова-Шмитгоф в своих и чужих воспоминаниях, Казань 1893.

Яремич С. О театральных постановках, «Старые Годы» № 7—9, 1911.

Ярцев А. Старинный барский театр, «Московские Ведомости» № 348, 1894.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор А. К. Дживелегов
Художественная редакция
М. П. Сокольников
Литерат. - тех. наблюдение
А. Н. Плавильщиков
Выпуск. К. Л. Мелешко
Наблюдение на производстве
М. И. Козлов

Сдана в набор 20/I 1933.
Подп. к печати 4/XI 1933.
Выпущена в свет в XI 1933.
Тир. 5300. Уп. Главлита
Б 24034. Зак. тип. 400. Ас
45. Инд. А-6. Ав. л. 12. Печ.
л. 21+1 1/2 вклад. Бум.
74×105—1/32. Тип. зн. на
1 бум. л. 95744

Отпечатана в 16-й типограф.
треста «Полиграфкнига».
Москва, Трехпрудный, 9.

Цена Р. 8.00

Переплет Р. 2.00

